محمد حسن عسکری

مترجم: سہیل احمد فاروقی

بیسویں صدی کا مزاج

ـــرا پبلیکیشنز
جامعہ نگر. نئی دہلی ۲۵

محمد حسن عسکری

مترجم: سہیل احمد فاروقی

بیسویں صدی کا مزاج

حرا پبلیکیشنز
جامعہ نگر۔ نئی دہلی ۲۵

سنہ اشاعت : ۲۰۰۱ء

تعداد : پانچ سو

قیمت : ایک سو پچاس روپے

خطاطی : ایس۔ ایم۔ مظہر الہ آبادی

طباعت واشاعت : حرا پبلی کیشنز، نور نگر، جامعہ نگر، نئی دہلی

مراسلت کا پتہ : سُہیل احمد فاروقی ۱۲/۱۷۷، ذاکر نگر، نئی دہلی ۲۵

تقسیم کاران :

۱۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ نئی دہلی، علی گڑھ، ممبئی

۲۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ

۳۔ بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ

۴۔ دانش محل بک ڈپو، امین آباد، لکھنؤ

فہرست

عرضِ مترجم

محمد حسن عسکری کی اس کتاب کا مواد اُن کے چھوڑے ہوئے کچھ نوٹس پر مشتمل ہے۔
یہ نوٹس عسکری صاحب نے انگریزی ایم۔اے کے طلبار کی ذہنی اور نصابی ضرورتوں کے پیش نظر مرتب کیے تھے۔ انہی طلبار میں لطیف الزماں خاں صاحب بھی شامل تھے جن کا قیام ان دنوں ملتان میں ہے اور جنھوں نے اُردو کے صاحب طرز نثر نگار اور دانش ور رشید احمد صدیقی کے نام اور کام کو فروغ دینے کا بیڑا اٹھا رکھا ہے۔ لطیف الزماں صاحب ماضی کی روایتوں کے پاسدار اور عسکری صاحب کے ہونہار شاگردوں میں اپنی بعض خوبیوں کے باعث ممتاز ہیں۔ ان کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ جن بزرگوں سے انھوں نے اکتساب فیض کیا ان کی خدمات کو وہ صرف یاد نہیں رکھتے، رہتی دنیا تک اُن کی خدمات کا شعور عام کرنا بھی چاہتے ہیں۔

دلّی کے چند روزہ قیام میں لطیف الزماں صاحب کی ڈاکٹر شمیم حنفی سے کئی ملاقاتیں ہوئیں۔ ایک ملاقات میں عسکری صاحب کے ان یادگار نوٹس کا ذکر بھی آیا۔ شمیم صاحب کے اصرار پر لطیف الزماں صاحب نے یہ نوٹس پاکستان سے بھجوا دیے اور اس خواہش کا اظہار بھی کیا کہ انھیں انگریزی سے اُردو میں منتقل کر دیا جائے۔ ترجمے کی یہ ذمّے داری میرے سپرد ہوئی۔ رسالہ جامعہ کے شماروں میں عرصے تک عسکری صاحب کے یہ تراجم بالاقساط شائع ہوئے اور اُردو کے علمی و ادبی حلقوں میں بظاہر رواداری میں مرتب کی جانے والی اس تحریر کا خیر مقدم کیا گیا۔

ادب کے ایک ادنیٰ طالب علم کی حیثیت سے میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ عسکری صاحب کے یہ نوٹس ہمارے زمانے کے ادبی، تہذیبی اور معاشرتی شعور کو سمجھنے میں خاصی مدد کرتے ہیں۔ عسکری صاحب

اُردو کے پہلے بڑے نقاد تھے۔ وہ بڑے اس اعتبار سے تھے کہ انھوں نے فکری سطح پر مغرب کی بالادستی کبھی قبول نہیں کی اور اپنی ادبی روایت کے اس سیاق کو کبھی نظر انداز نہیں کیا جسے ہم ایک طرح کی نئی مشرقیت سے تعبیر کرتے ہیں اور جس کے خد و خال اُردو میں قدرے دھندلے دکھائی دیتے تھے۔ عسکری صاحب ادب کے نہایت ہوش مند اور وسیع المطالعہ طالب علم تھے۔ ان کا مطالعہ مغرب اور مشرق دونوں کی فکری روایتوں کو محیط تھا۔ ایک زمانے میں عسکری صاحب پر یہ الزام عائد کیا جاتا تھا کہ وہ ذہنی طور پر مغرب پرست ہو گئے ہیں۔ پھر ایک ایسا دور بھی آیا جب عسکری صاحب کو مشرقیت زدگی کے طعنے سہنے پڑے۔ ان جذباتی انتہا پسندیوں سے قطع نظر، عسکری صاحب کے پورے ادبی سفر اور ان کے شعوری ارتقا کا جائزہ لیا جائے تو یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ عسکری صاحب ایک سرگرم اور متحرک ذہن رکھنے کے ساتھ ساتھ ایک نہایت بے قرار طبیعت کے مالک تھے۔ فکر و خیال کے کسی ایک مرحلے میں گم ہو جانا اور اُسی مرحلے کو سب کچھ سمجھ لینا عسکری صاحب کے مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا۔ اُن کی طبیعت اور شخصیت کا یہ میلان بھی بہت نمایاں حیثیت رکھتا ہے کہ عسکری صاحب ادب کے معاملے میں کبھی کسی طرح کے تعصب کے قائل نہیں رہے۔ انھوں نے مغرب و مشرق کے بہترین ادبی شہ پاروں کی قدر و قیمت کا یکساں اعتراف کیا اور اُن کی بصیرت کبھی کسی حد کی پابند نہیں ہوئی۔ اسی لیے عام انگریزی دانوں کے برعکس عسکری صاحب نہ تو مغرب کو خلاصۂ کائنات سمجھتے ہیں نہ اپنی مشرقیت کے زعم میں مغرب کی ادبی اور علمی فتوحات کو مسترد کرتے ہیں۔ ادبی زندگی کے ہر دور میں عسکری صاحب کے یہاں ایک ارتقا کا احساس ملتا ہے۔ ان کے ادبی فیصلوں اور معیاروں میں کوئی تبدیلی کبھی اچانک پیدا نہیں ہوئی۔ عسکری صاحب کا ذہن مدتوں ایک پس منظر تیار کرتا رہتا ہے، اس کے بعد وہ اپنی قائم کردہ کسی رائے پر نظر ثانی کے لیے آمادہ ہوتے ہیں۔ اسی لیے خواہ ان کے فرانسیسی ادب سے شغف کے دور کو دیکھا جائے، خواہ اُن کی زندگی کے آخری دور کا محاسبہ کیا جائے جس میں اسلامیات سے اُن کی دل چسپی پر غیر معمولی طور پر بڑھ گئی تھی، عسکری صاحب ہر دور میں ذہنی اور فکری لحاظ سے سرگرم، دیانت دار اور مخلص نظر آتے ہیں۔ عسکری صاحب کے لیے بنیادی اہمیت ادبی اقدار کی تھی، کوئی بھی بیرونی اثر، نظریہ، دستور العمل، میلان ادبی اقدار پر حاوی ہوا نہیں کہ عسکری صاحب اُس سے بدکنے لگے۔ یوں بھی اُن کے مزاج میں خاصا تلوّن تھا اور زندگی کی طرح ادب میں بھی وہ تجربوں سے گھبراتے

نہیں تھے۔ بلکہ یہ کہنا زیادہ صحیح ہوگا کہ عسکری صاحب ادب میں تجربوں کے منتظر رہتے تھے اور ہمیشہ اُن کا خیر مقدم کرتے تھے۔

عسکری صاحب کی ایک اور حیثیت جو انھیں اردو تنقید کی تاریخ میں امتیاز بخشتی ہے، اُن کی غیر معمولی تخلیقی استعداد ہے۔ علم اور مطالعے کی وسعت کے باوجود عسکری صاحب کے ادبی مذاق میں خشکی نہیں پیدا ہوئی تھی۔ انھوں نے نہ صرف یہ کہ ترجمہ، طبع زاد تحریر اور تخلیق کے شعبوں میں اپنی تخلیقی لگن کا اعتبار قائم رکھا، اُن میں اچھی اور بُری ادبی تخلیقات کی درجہ بندی کا بھی بہت سلیقہ تھا۔ ادب کے ساتھ ساتھ انھیں مصوری، موسیقی، فنِ تعمیر اور مختلف سماجی اور سائنسی علوم سے بھی دل چسپی تھی۔ اسی لیے اُن کی تنقید میں جا بجا ایک بین العلومی اندازِ نظر کا ثبوت ملتا ہے۔ عسکری صاحب صحیح معنوں میں ادبی مفکر کہے جا سکتے ہیں، ایسی ہمہ گیر اور بسیط نظر اردو تنقید کی پوری تاریخ میں کسی اور نقاد کے یہاں نہیں ملتی۔

اور ان تمام اوصاف پر مستزاد عسکری صاحب کی تنقید کا جاندار اور پُرکشش اسلوب۔ مجھے بار بار اس احساسِ ندامت کا سامنا ہے کہ اس کتاب میں عسکری صاحب کے اسلوب کی چاشنی ناپید ہوگی۔ لیکن مترجم کی حیثیت سے میری کوشش اس امر پر مرکوز رہی کہ عسکری صاحب کے خیالات میں کوئی ردّ و بدل نہ ہونے پائے۔ چنانچہ ترجمے کے عمل میں کسی بھی طرح کی عبارت آرائی سے میں نے حتی الامکان گریز کیا ہے اور جہاں تک میری سوجھ بوجھ نے ساتھ دیا میں نے عسکری صاحب کے مندرجات کو اُن کے حقیقی تناظر کے ساتھ سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ ترجمے کا یہ کام میرے لیے دل چسپ بھی تھا اور اس اعتبار سے مفید بھی کہ اس کے توسط سے مجھے بیسویں صدی کے ذہنی اور جذباتی ماحول، اس عہد میں اقدار کی آویزش اور اس عہد کی کوکھ سے برآمد ہونے والی ادبی روایات کے مضمرات کو سمجھنے میں بہت مدد ملی۔ میرا خیال ہے کہ اس کتاب کے توسط سے عسکری صاحب کے ساتھ ساتھ بیسویں صدی کی تفہیم و تعبیر کا ایک راستہ بھی نکلتا ہے۔

بیسویں صدی کا مزاج کے ساتھ اس کتاب میں عسکری صاحب کا معروف اور فکر انگیز مضمون "مشرق و مغرب کی آویزش" بھی شامل ہے۔ اس مضمون میں عسکری صاحب نے

مشرقی اور مغربی مزاج کی ساخت اور ترکیب سے تفصیلی بحث کی ہے۔ اس سلسلے میں بنیادی سوال بھی اُٹھائے ہیں۔ مثلاً یہ کہ شرق اور مغرب کے تصوّرِ حقیقت میں فرق نے دونوں کی ادبی روایتوں پر کس قسم کے اثرات مرتب کیے۔ اپنے مباحث کے اعتبار سے یہ مضمون اس کتاب کے بنیادی مقدمات سے گہری مناسبت رکھتا ہے اور اس سے بعض مسائل کی وضاحت میں پڑھنے والوں کو یقیناً مدد ملے گی۔

اس کام کی تکمیل میں مجھے اپنے جن رفیقوں کا تعاون حاصل رہا، اُن سب کا شکرگزار ہوں۔

رسالہ جامعہ

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ   سہیل احمد فاروقی

جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی   ۲۴ر اکتوبر ۲۰۰۱ء

مشرق و مغرب کی آویزش اُردو ادب میں

محمد حسن عسکری

لارڈ مکالے نے کہا ہے۔

ابن رشیق نے کہا ہے۔

پچھلے سو سال سے نہ صرف اُردو تنقید بلکہ ہمارا تخلیقی ادب بھی اسی جھمیلے میں پڑا ہوا ہے۔ کبھی تو ہم سوچتے ہیں کہ لارڈ مکالے ریل گاڑی میں چڑھ کے آئے ہیں، وہی سچے ہوں گے۔ کبھی خیال آتا ہے کہ پُرانا زمانہ بڑے آرام اور سکون کا تھا، ابن رشیق ہی ٹھیک کہتے ہوں گے اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ گھر کی مرغی دال برابر سہی، لیکن ہے تو مرغی ہی۔ پھر کہتے ہیں کیوں نہ ریل گاڑی میں حقّہ لے کے بیٹھو۔ دونوں کو ہی سچا سمجھو۔ لیکن جب دونوں کا جوڑ نہیں بیٹھتا تو از سرِ نو وہی جھگڑا شروع ہو جاتا ہے کہ حقّہ سنبھالیں یا ریل گاڑی۔

اس کشمکش نے ہمارے ادب میں تین گروہ پیدا کر دیے ہیں جن کی سرحدیں اتنی غیر واضح ہیں کہ بعض وقت تینوں ایک دوسرے میں جذب ہونے لگتے ہیں۔ ایک گروہ کہتا ہے کہ انگریزوں کی ریل اچھی تو اُن کا ادب بھی اچھا، اور ان کے ادبی اصول بھی اچھے۔ اس لیے حالی، اب آؤ پیرویٔ مغربی کریں۔ اس گروہ کی ایک اور شاخ ہے جس میں چاہیں تو مجھے بھی شامل کر لیں۔ یہ لوگ کہتے ہیں کہ انگریزوں کی ریل نے ہمیں بھی آدھا تہائی انگریز تو بنا ہی دیا ہے۔ اس لیے مستقل یا عارضی

طور پر انگریزوں کی ادبی اقتدار تو قبول ہی کرنی پڑیں گی۔ دوسرا گروہ کہتا ہے کہ ہم انگریزوں کی ریل میں تو ضرور بیٹھے ہیں لیکن ہیں تو وہی موچی کے موچی۔ اس لیے سید بننے کی کوشش کیوں کریں۔ اپنے گزارے کے لیے تو ابن رشیق ہی کافی ہے۔ تیسرا گروہ دراصل کچھ بھی نہیں کہتا۔ مسلمان سے اللہ اللہ رکھتا ہے، برہمن سے رام رام۔ البتہ دوسروں کو مشورہ دیتا ہے کہ مشرق سے بیر باندھو نہ مغرب سے، جہاں جو چیز اچھی ملے بے دھڑک لے لو۔ یہ مشورہ تو معقول ہے مگر ساری پریشانی تو یہی ہے کہ اچھی چیز اور بری چیز کا فیصلہ کیسے ہو۔ بہرحال یہ گروہ اس امید کے سہارے بیٹھا ہے کہ ادب میں کسی نہ کسی طرح مشرق اور مغرب کا امتزاج ہو ہی جائے گا۔ اس لیے بس کھسکے چلو۔ یہ گروہ ہمیں سوچنے کی اذیت سے محفوظ رکھتا ہے۔ لہٰذا ہر جگہ احترام کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔

مشرق اور مغرب کی آویزش سے ممکن تھا کہ ہمارے ادب میں ایک تشنجی کیفیت کا زور آجاتا لیکن ہوا یہ کہ پچھلے دس بارہ سال کے عرصے میں اردو ادب مرجھاتا چلا گیا ہے۔ منجملہ اور وجوہات کے اس کا ایک سبب یہ ہے کہ ہم خواہ مشرق کی حمایت کر رہے ہوں خواہ مغرب کی، چور ہم سب کے دل میں ہے۔ ہم پوری طرح یقین ان دونوں میں سے ایک پر بھی نہیں رکھتے، اور نہ ہم اس چور کو اپنے دل سے باہر نکال کے لانا چاہتے ہیں۔ اسی لیے نہ تو ہم اس مسئلے پر کھل کے بحث کرتے ہیں اور نہ مشرق اور مغرب کا واضح تصور اپنے ذہن میں قائم کرتے ہیں۔ بس اتنی بات تو ہم محسوس کرتے ہیں کہ مشرق اور مغرب کے ادب میں کوئی فرق ضرور ہے لیکن یہ فرق کیا ہے اور کیوں پیدا ہوا اس کی تفتیش سے ہم گریز کرتے ہیں۔

اگر یہ ادبی اختلاف محض اتنی سی بات سے پیدا ہوا ہے کہ مادی علوم اور مادی وسائل میں مغرب نے مشرق سے زیادہ ترقی کر لی ہے تو یہ کوئی ایسا بڑا فرق نہیں۔ مسئلے کا حل نہایت آسان ہے، اگر ہم مشرقی ادب کی روح برقرار رکھنی چاہتے ہیں تو ہمیں چاہیے کہ مادی علوم کے معاملے میں وہیں رہیں جہاں ہمیشہ سے ہیں، مشرق کی روح زندہ رہے گی یا اگر ہم چاہتے ہیں کہ ہمارا ادب بھی مغربی بن جائے تو بس تھوڑے سے انتظار کی ضرورت ہے۔ ہم ذرا دل لگا کے محنت کریں تو چالیس پچاس سال میں ہم بھی مغرب کے برابر پہنچ سکتے ہیں پھر ہمارے ادب کی روح بھی خود بخود مغربی ہو جائے گی۔

لیکن اگر معاملہ اتنا خارجی اور سطحی نہیں بلکہ ادب میں اندرونی کیفیات کو بھی دخل ہوتا ہے تو دوسری توجیہہ ہم یہ کر سکتے ہیں کہ مشرق اور مغرب کے ادبی مذاق مختلف ہیں، لیکن اگر ہمارا روزمرہ کا تجربہ ہمیں بتا سکتا ہے کہ مذاق کو دوسرے عوامل سے الگ کرلیں تو یہ کوئی مستقل چیز نہیں رہتی، اگر معاملہ محض مذاق کا ہے تو یہاں بھی وقت ہماری مدد کرے گا۔ ہم بیس پچیس سال مغربی ادب پڑھتے رہے اور اس کی نقل کرتے رہے تو ہمارا مذاق چپکے چپکے بالکل ہی بدل جائے گا۔ اور مشرق و مغرب یک جان ہو جائیں گے، یا پھر ہمارا ادب دو نقطوں کے درمیان چکر کاٹتا رہے گا۔ چھ مہینے مشرق کی روش پہ چلا، چھ مہینے مغرب کی روش پہ۔

اس فرق کو سمجھنے کے لیے تیسرا نقطۂ نظر عمرانی ہو سکتا ہے یعنی ہم یہ نظریہ اختیار کر سکتے ہیں کہ مشرق اور مغرب کے ادب کا فرق دراصل دو سیاسی، سماجی اور معاشی نظام کا فرق ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر یہ دو نظام مختلف رہے تو دونوں کا ادب بھی مختلف رہے گا اور اگر دونوں جگہ ایک ہی نظام رائج ہو گیا تو ادبی اختلاف بھی مٹ جائے گا لہٰذا ادبی اقدار کے بجائے عمرانی نظاموں کے بارے میں سوچنا چاہیے۔ کاش کہ معاملہ اتنا ہی سیدھا سادہ ہوتا! مگر مشکل یہ آ پڑتی ہے کہ خالص عمرانی نقطۂ نظر سے انسانوں کی باطنی زندگی کے کسی پہلو کی بھی اطمینان بخش تشریح نہیں ہو سکتی اور اگر ہم سمجھتے ہیں کہ ہو سکتی ہے تو پھر ہمارا کوئی کام باقی نہیں رہتا۔ عمرانی عوامل جو چاہیں گے ہم سے کرا لیں گے۔ چاہے ہم پسند کریں یا نہ کریں۔

بعض لوگ کہتے ہیں کہ مشرق اور مغرب کا فرق دراصل دو روایتوں کا فرق ہے اور یہ لوگ عموماً روایت کو عادت کے مترادف سمجھتے ہیں یعنی روایت وہ کام ہے جو کوئی قوم یا گروہ سو دو سو سال سے کرتا چلا آیا ہو۔ عادت کا قصہ یہ ہے کہ عادت فطرتِ ثانیہ تو ضرور بن جاتی ہے لیکن جو چیز ثانوی ہو وہ لازمی نہیں ہوتی، اس کے بجائے کوئی اور چیز بھی لائی جا سکتی ہے۔ ہمیں ایک قسم کے ادب کی عادت ضرور پڑ چکی ہے، لیکن اگر ہم ایک دن اٹھ کے زبردستی دوسری قسم کا ادب لکھنا شروع کر دیں تو تھوڑے دن بعد ہمیں نئی عادت پڑ جائے گی اور ہم اسے روایت کہنے لگیں گے۔

کہتے ہیں ہر ذوقِ شعری کے پیچھے ایک نظریۂ جمال ہوتا ہے۔ ممکن ہے جمالیاتی نظریوں کے سہارے مشرق اور مغرب کا فرق واضح ہو جائے۔ اول تو یہی کہنا مشکل ہے کہ مغرب میں شروع

سے آخر تک کوئی ایک نظریۂ جمال رہا بھی ہے یا نہیں۔ مگر فی الحال یہ سوال نہ اٹھائیے۔ پچھلے تین سو سال کے عرصے میں درجنوں مغربی فلسفیوں اور شاعروں نے حسن کے متعلق جو کچھ لکھا ہے، اس کی مدد سے فرض کیجیے کہ ہم نے مغرب کا ایک نظریۂ جمال متعین کر لیا، مگر مشرق میں دل لگی یہ ہے کہ یہاں الگ سے کوئی فلسفۂ جمالیات ہے ہی نہیں۔ جمالیات الٰہیات کا ایک حصہ ہے۔ یہاں جمالیات کی کوئی مستقل حیثیت نہیں، آپ چاہیں تو الٰہیات سے اخذ کر سکتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ ذوقِ شعری کا فرق سمجھنے کے لیے مذہب یا لامذہب کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

اگر ہم مذہب کے لفظ کو مبہم معنوں میں یا خالی فضا پیدا کرنے کے لیے استعمال نہ کریں، بلکہ اسے یہ ٹھوس معنی دیں کہ مذہب تین چیزوں کے مجموعے کا نام ہے۔ اعتقادات، عبادات، اخلاقیات اور ان سب میں جذبے کی آمیزش، تو شاید مشرق کی پرانی شاعری اور مغرب کی شاعری کے فرق کا تھوڑا بہت پتہ چل جائے گا، لیکن دشواریاں پیش آئیں گی۔ ہم نے مذہب کا جو مفہوم مقرر کیا ہے اس کے اعتبار سے نہ تو ہندوؤں کے یہاں مذہب کا وجود ہے نہ چینیوں کے یہاں، تو اگر ہمیں مشرق اور مغرب کے ادب کا فرق معلوم کرنا ہے، اور ادب کا انحصار مذہب پر ہے، تو اس بنیاد پر ہمیں صرف مسلمانوں کے ادب اور مغربی ادب کا فرق معلوم ہو سکے گا۔ پھر مشرق کو کدھر لے جائیں؟ ہندوؤں اور چینیوں کو مشرق سے خارج کر دیں؟ مسلمانوں کو خارج کر دیں؟ یا سمجھیں کہ مشرق کا لفظ ہی جعل ہے۔ اپنی اپنی ڈفلی اپنا اپنا راگ؟ دوسری مشکل یہ ہے کہ مذہب کے لحاظ سے غور کریں تو ماضی کا ادب سمجھنے میں بڑی مدد ملے گی، لیکن مستقبل کے لیے ہمیں کوئی رہنمائی حاصل نہ ہو سکے گی کیونکہ اب تو ساری دنیا کا ایک ہی مذہب ہوتا جا رہا ہے ـــ پیسہ کمانا۔ پچھلے تین سو سال کے عرصے میں پروٹسٹنٹ مفکرین اپنے مذہب کے ساتھ یہ مذاق کرتے رہے ہیں کہ کبھی تو اعتقادات خارج کر دیے کبھی عبادات کبھی اخلاقیات اور مقصد ہمیشہ یہ رہا ہے کہ معاشرے میں جو خیالات رائج ہو چکے ہیں ان کے ساتھ ہم آہنگ رہیں بلکہ بعض پروٹسٹنٹ مفکرین نے تو صاف صاف کہا ہے کہ زمانے کے ساتھ ساتھ ترقی کرتے رہنا چاہیے۔ یعنی مذہب مستقل بالذات چیز نہیں بلکہ ایک نامیاتی شے ہے جو بڑھتی اور پھیلتی ہے۔ اس خیال کا دوسرا حصہ جسے یہ لوگ گول کر گئے، یہ ہے کہ جو چیز بڑھتی ہے، وہ پھر مرجھانے لگتی ہے اور آخر میں مر جاتی ہے۔ بہرحال یہ اندازِ نظر ہمارے یہاں بھی نہایت مقبول ہوا ہے۔ راجہ

رام موہن رائے اور سر سید احمد خاں کے زمانے سے کر آج تک ہمارے پروٹسٹنٹ دینیات کے مختلف مدرسوں کی پیروی ہوتی رہی ہے اور ہم لوگ بھی اپنے زمانے سے ہم آہنگ ہوتے جا رہے ہیں۔ اگر یہ سلسلہ یوں ہی چلتا رہا تو آخر ایک دن وہ آئے گا کہ ہندو، مسلمان، عیسائی کے نام تو شاید باقی رہ جائیں لیکن مذہب ساری دنیا کا وہی ایک ہوگا۔ اگر یہ ہوا تو ساری دنیا کا ادب بھی ایک ہوگا۔ مشرق اور مغرب کے سارے دلدّر دور ہو جائیں گے۔

اگر یہ حل بھی ہمیں قبول نہ ہوا تو آخری بات وہی اشپینگلر والی رہ جاتی ہے، وہ یہ کہ معاشرہ اپنی مخصوص فنی اوضاع پیدا کرتا ہے جنھیں صرف اس معاشرے کے اندر رہ کے سمجھا جا سکتا ہے اس سے نتیجہ یہ نکلا کہ ہم نہ تو مشرق کے پُرانے ادب کو سمجھ سکتے ہیں نہ مغرب کے ادب کو، لہٰذا پوری بحث لاحاصل ہے۔

لیکن ہار ماننے کی ضرورت نہیں۔ دنیا میں ادب و شعر کے متعلق سیکڑوں نظریے پیدا ہوئے ہیں۔ اور ذوقِ شعری کی بھی سیکڑوں قسمیں ہیں۔ شاعروں نے بھی اپنے بارے میں طرح طرح کے دعوے کیے ہیں، کوئی اپنے جذبات کی حقیقت بیان کرتا ہے، کوئی اپنے لاشعور کی حقیقت، کوئی خارجی کائنات کی حقیقت، کوئی حیاتی تجربے کی حقیقت پیش کرتا ہے، کوئی تخیلی تجربے کی، کوئی خالص جمالیاتی رشتوں کی، بہرحال سب دعووں میں ایک بات مشترک ہے "حقیقت" یہ کوئی نہیں کہتا کہ میں جھوٹ بولتا ہوں بلکہ اگر کوئی جھوٹ بولتا ہے تو اس دعوے کے ساتھ کہ جھوٹ ہی سب سے بڑی حقیقت ہے۔ غرض ہر ادب پارے کے پیچھے حقیقت کا کوئی نہ کوئی تصور موجود ہوتا ہے۔ چاہے محض یہ ایک عنصر کسی تحریر کو ادب بنانے کے لیے کافی نہ ہو۔ فی الحال اس بحث میں پڑنے کی ضرورت نہیں کہ طرزِ احساس سے حقیقت کا ایک مخصوص تصور پیدا ہوتا ہے، یا حقیقت کے تصور سے طرزِ احساس۔ ہمارے لیے اہم بات یہ ہے کہ ان دونوں میں ایک رشتہ ہوتا ہے پھر طرزِ احساس کی بہ نسبت حقیقت کے تصور کی واضح تعریف متعین کرنا آسان بھی ہے۔ اس لیے ہم اسی نقطۂ نظر سے مشرق اور مغرب کا فرق معلوم کرنے کی کوشش کریں گے۔

مشرق کی بڑی تہذیبوں میں ہر قسم کے ثانوی اختلافات کے باوجود بنیادی طور سے حقیقت کا ایک واحد تصور ملتا ہے۔ یہاں حقیقت کے کئی درجے ہیں، لیکن یہ سب درجے ایک بنیادی حقیقت

کے اندر سے نکلے ہیں اور اس کی بدولت وجود رکھتے ہیں۔ اس اعتبار سے ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ دراصل حقیقت صرف وہی ایک ہے، باقی سب کے ظہور کی مختلف شکلیں ہیں۔ اس پوری بات کو فیضی نے ایک مصرعے میں کہہ دیا ہے: "یا انہی الظہور، یا ابدی الخفا"۔ یہ بنیادی حقیقت ہر قسم کے تعینات سے ماوراء ہے، ظہور کے دائرے سے بھی اوپر ہے، اس لیے الفاظ میں اس کا بیان بھی نہیں ہو سکتا۔ اگر ہم اس حقیقت کی تعریف پیش کرنے پر مجبور ہی ہیں تو بس اتنا ہو سکتا ہے کہ تعینات کے بارے میں ہم جو کچھ بھی کہہ سکتے ہیں، اس میں "نہیں" لگاتے جائیں۔ حقیقتوں کے درجات کے لحاظ سے اسلامی اصطلاح میں اسے عالم لاہوت کہا جاتا ہے۔

یہ حقیقت عظمیٰ ظہور کے دائرے سے بالاتر ہے لیکن ظہور بھی اختیار کرتی ہے، اسی لیے حقیقت کے کئی درجے ہو جاتے ہیں، ظہور کا پہلا درجہ وہ ہے جس میں ہیئت یا شکل کوئی نہیں ہوتی لیکن ہم تعینات کے قریب آنے لگتے ہیں۔ یہ عالم جبروت ہوا۔ اس کے بعد ہیئت کا نمبر آتا ہے۔ یہاں بھی دو درجے بنتے ہیں، پہلے ظہور لطیف ہوتا ہے یعنی عالم ملکوت۔ پھر ظہور کثیف یعنی عالم ناسوت۔

حقیقت کے ان درجات کو سمجھانے کے لیے مشرق کی سب تہذیبوں میں ایک اقلیدسی شکل استعمال کی گئی ہے۔ پہلے تو ایک بڑا دائرہ ہے، اس کے اندر ایک چھوٹا دائرہ، اس کے اندر ایک اور چھوٹا دائرہ، یہاں تک کہ مرکز کا نقطہ باقی رہ جاتا ہے۔ یہ نقطہ اور سب سے بڑا دائرہ دونوں ایک ہی چیز ہیں۔ ایک طرف تو یہ سارے دائرے بڑے دائرے کے اندر محدود ہیں، دوسری طرف مرکز کے بغیر یہ دائرے وجود میں نہیں آسکتے تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ہم حقیقت کو دائروں اور درجوں میں تو بانٹ سکتے ہیں لیکن فی الاصل حقیقت صرف ایک ہے۔

یہ تو ہوا حقیقت کا تصور، اس حقیقت تک پہنچنے کا طریقہ بھی ساری مشرقی تہذیبوں میں ایک ہی ہے۔ حواس خمسہ، جذبہ، تخیل۔ یہ سب معاون تو ہو سکتے ہیں لیکن حقیقت کا اصلی عرفان بس عقل کے ذریعے ممکن ہے، یہاں عقل سے مراد تجزیہ کرنے والی قوت نہیں بلکہ عقل محض ہے۔ عقل کے بجائے دوسرا لفظ دل بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ دل کو احساس یا جذبے کے ساتھ یورپ نے چپکایا ہے، اور آج کل ہم بھی یورپ کی تقلید کر رہے ہیں۔ مشرق میں دل کے بنیادی معنی ہیں عقل محض، حدیث قدسی ہے: "العقل فی القلب"۔ اس کے علاوہ عرفان کا بھی ہمارے یہاں ایک خاص تصور ہے۔ اصل

عرفان وہ ہے جس میں جاننے والا، جو چیز جانی گئی ہے اور جاننے والے کا علم تینوں ایک ہو جائیں۔

مشرق کے نظام اقدار میں اس عرفان کا درجہ سب سے بلند ہے۔ انسان کا سب سے بڑا فریضہ یہ ہے کہ وہ حقیقت کو پہچانے، اس لیے جو انسانی سرگرمی ہمیں حقیقت کے جتنے قریب لائے گی وہ اتنی ہی قابلِ قدر ہوگی، اور جتنی دور لے جائے گی، قدر و قیمت میں اتنی ہی کم ہوتی جائے گی۔ مشرق میں ساری انسانی سرگرمیاں چاہے وہ خارجی ہوں یا داخلی، اسی پیمانے سے ناپی گئی ہیں۔

ایک انسانی سرگرمی کی حیثیت سے شعر و ادب پر بھی یہی معیار عائد ہوتا ہے، مشرق میں "شاعری جزویست پیغمبری" تو ضرور کہا گیا ہے، لیکن شاعری کو انسانی زندگی میں سب سے بلند مقام نہیں دیا گیا۔ جیسا کہ یورپ میں پچھلے ڈیڑھ سو سال کے عرصے میں بعض لوگوں نے کیا ہے۔ چونکہ حقیقت عظمیٰ لفظوں میں بیان نہیں کی جا سکتی اور نہ عرفانِ حقیقت لفظوں کا معاملہ ہے، اس لیے شاعری کو ہمارے یہاں سب سے بلند درجہ تو مل ہی نہیں سکتا تھا۔ یورپ میں بعض دفعہ شاعری کو پیغمبری کا رتبہ مل گیا۔ مگر ہمارے یہاں "جزوے" سے آگے نہیں بڑھ سکی، لیکن اس نظام اقدار میں یہ "جزوے" بھی بڑی چیز ہے۔ شاعری الفاظ کی اسیر ہے، اس لیے تعینات سے باہر نہیں نکل سکتی، اور عالم لاہوت تک نہیں پہنچ سکتی لیکن شاعری کی حیثیت ایک علامت بھی ہے، اسی لیے شاعری عالم لاہوت کی طرف اشارہ کر سکتی ہے اور عرفان حاصل کرنے میں ایک حد تک مددگار ثابت ہو سکتی ہے، اس اعتبار سے شاعری اپنی حدود میں ایک مستقل اہمیت اور قدر و قیمت کی مالک ہے جس سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اس نظریے کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ مشرق میں شاعری کو بلند ترین درجہ چاہے کبھی نہ ملا ہو، مگر بنفسہٖ شاعری کو کبھی اس طرح رد نہیں کیا گیا۔ جس طرح بیکن کے زمانے سے لے کر آج تک یورپ کے بہت سے مفکرین کرتے رہے ہیں۔

اور دوسرا فائدہ یہ ہے کہ خالص ادبی اقدار کی اگر کہیں عزت ہوئی ہے تو مغرب میں نہیں بلکہ مشرق میں یہ بات، بظاہر مہمل سی معلوم ہوتی ہے لیکن شاعری کی حیثیت کو مشرق کے نظام اقدار کی رو سے دیکھیے۔ اول تو مشرق نے عرفانِ حقیقت کا اعلیٰ ترین فریضہ کبھی شاعری کو نہیں سونپا، اس لیے مشرق نے شاعری سے کبھی وہ مطالبہ بھی نہیں کیا جو رومانی دور کے بعد سے مغرب میں بعض لوگ کرتے رہتے ہیں یعنی مشرق میں شاعری حقیقت نمائی کے ساتھ اس بری طرح گڈمڈ نہیں ہوئی

جیسے مغرب میں اور شاعری کی خالص ادبی حیثیت نسبتاً زیادہ برقرار رہی۔ پھر اٹھارہویں اور اُنیسویں صدی میں مغرب نے ادب پر طرح طرح کی غیر ادبی پابندیاں لگائیں، کبھی عقل پرستی کے زور میں، کبھی جذبات پرستی کے زور میں، کبھی اخلاقیات پرستی کے زور میں، کبھی بعض اسالیبِ بیان ادب سے خارج کیے گئے، کبھی بعض موضوعات مثلاً ایک فحش نگاری کا ہی قضیہ ہے جو خالصتاً مغربی تہذیب کی پیداوار ہے۔ مشرق میں بھی ادب پر اس قسم کے اعتراضات وقتاً فوقتاً بعض لوگوں کی طرف سے ہوئے ہیں، لیکن فی الجملہ مشرق میں ادب کو نسبتاً آزادی حاصل رہی ہے اور ہر قسم کے اسالیب اور موضوعات کو کھلے دل سے قبول کیا گیا ہے۔ اس کشادہ دلی کا سبب یہی عقیدہ ہے کہ حقیقت کے سارے درجے ایک بنیادی حقیقت سے نکلے ہیں، اور عالمِ کثیف کا پست ترین درجہ بھی بالآخر حقیقتِ عظمیٰ سے منسلک ہے، اس لیے کسی طرح کی حقیقت کو بھی رد نہیں کیا جا سکتا۔ ایک شعر حقیقت کے کسی درجے سے بھی متعلق ہو سکتا ہے، اور اسی درجے کی نوعیت کے اعتبار سے شعر کی قدر و قیمت کا فیصلہ ہوگا لیکن چاہے شعر عالم کثیف کے پست ترین درجے سے بھی متعلق ہو۔ آپ اُسے شاعری کے دائرے سے باہر نہیں نکال سکتے۔ بشرطیکہ وہ ادبی معیار پہ پورا اُترتا ہو۔ یعنی مشرق نے ادبی معیاروں کو وہ آزاد حیثیت دے دی تھی جو مغربی تہذیب فی الجملہ آج تک نہ دے سکی۔

مگر اس کا مطلب یہ نہیں کہ مشرق خالص جمالیاتی نقطۂ نظر یا فن برائے فن کا قائل تھا۔ فن برائے فن کا نظریہ تو صرف دے کارت کی کائنات میں رہنے والوں کے ذہن میں پیدا ہو سکتا تھا۔ خالص ادبی اقدار کی عزت کرنے والوں کے ساتھ ساتھ مشرق اپنا نظام اقدار شعر و ادب پر بھی عائد کرتا تھا کیوں کہ یہ نظام ہر انسانی سرگرمی کو اپنے اندر سمیٹ لیتا تھا۔ مشرق میں ہر چیز کی اضافی اہمیت اور قدر و قیمت کا انحصار اس بات پر ہے کہ اس کا تعلق حقیقت کے کس درجے سے ہے، اگر کسی چیز کا تعلق بیک وقت کئی درجوں سے ہے تو ہر درجے میں آ کر اس کی قدر و قیمت بھی بدل جائے گی، ایک جیسی نہیں رہے گی۔ حالانکہ وہ چیز اپنی جگہ جوں کی توں رہے گی۔ یہی حال لفظوں کا بھی ہے۔ مشرق میں ایک لفظ کے کئی معنی ہوتے ہیں اور ان کے معنوں کا تعلق انھیں حقیقت کے درجوں کی مناسبت سے ہوتا ہے۔ مثلاً "ذات" کا ہی لفظ لیجیے۔ دراصل ہمارے یہاں یہ لفظ صرف خدا کے لیے استعمال ہو سکتا ہے لیکن جب یہ لفظ ظہور کے درجات کی سیڑھیوں پر نیچے اُترنے لگتا

ہے تو آخر میں آپ یہ فقرہ بھی سنتے ہیں "کتے کی ذات" یعنی "ذات" تو شروع سے آخر تک وہی رہا، لیکن اس کے معنی کا تعین حقیقت کے اس دائرے کی رو سے ہوا، جس کے ضمن میں یہ لفظ استعمال ہوا۔

اسی حساب سے مشرق میں شاعری کی حیثیت کا تعین ہوتا ہے۔ مولانا روم بھی شاعری کرتے ہیں، میر بھی شاعری کرتے ہیں، جرکین بھی شاعری کرتے ہیں۔ مشرق ان تینوں میں سے کسی کو بھی شاعری کے دائرے سے خارج نہیں کرتا۔ لیکن تینوں کو ایک جیسی اہمیت بھی نہیں دیتا۔ مغرب ان میں سے ایک یا دو کو شاعری کے دائرے سے باہر نکال دیتا، یا پھر تینوں کو عظیم شاعر مان لیتا۔ مشرق کے نقطۂ نظر سے ان تینوں میں جو چیز مشترک رہتی ہے، وہ شاعری ہے، اور جو چیز بدلتی ہے، وہ ان کے کلام کی قدر و قیمت ہے۔

مشرق کے اس رویے کو نظریے کی شکل دینا چاہیں تو یوں کہہ سکتے ہیں کہ اگر کوئی شعر ادبی معیاروں پر پورا اترتا ہے تو وہ شاعری کے دائرے میں داخل ہے۔ اگر اس کے ساتھ ساتھ یہ شعر عرفانِ حقیقت میں بھی معاون ہوتا ہے تو عظیم شعر ہے، پیغمبری کا جزو ہے یعنی شاعری سے کچھ آگے نکل گیا۔ لیکن اگر یہ شعر عالمِ ناسوت کے اندر ہی رہ گیا تو اس کی قدر و قیمت کم ہوگئی۔ مگر عالمِ انسانی کے دائرے میں پھر بھی اہمیت کا مالک رہا۔ اگر یہ شعر عالمِ ناسوت کے پست ترین مظاہر یعنی انسان کے کمتریں افعال اور خواہشات کی نمائندگی کرتا ہے اور اس دائرے سے باہر نہیں نکلنا چاہتا تو یہ شعر پھر بھی رہا لیکن قدر و قیمت کے لحاظ سے بہت ہی گھٹیا ہوگیا۔

یہاں ضمناً آپ کو ایک بات یاد دلاتا چلوں۔ پچھلے سو سال کے عرصے میں ہمارے یہاں احادیث کے ذریعے شاعری کی حیثیت متعین کرنے کی بھی کوشش ہوئی ہے لیکن چاہے ہمیں خبر نہ ہو۔ آخر ہم بھی دے کارت کی کائنات میں رہتے ہیں، اور قرآن و حدیث تک کو یورپ کے ذہن سے پڑھتے ہیں۔ چنانچہ بعض لوگ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ اسلام کی رو سے شاعری حرام ہے، کیوں کہ آنحضرتؐ نے امراء القیس کو جہنمیوں کا سردار کہا ہے۔ دوسرے لوگوں نے شاعری کو بالکل جائز قرار دیا، کیوں کہ آنحضرتؐ شعر سنا کرتے تھے۔ تیسرا گروہ ان دو باتوں میں تضاد محسوس کرکے ازراہِ ادب خاموش ہوگیا۔ چوتھے گروہ نے ٹھیٹ مغربی ذہنیت کے مطابق اس تضاد کی اخلاقیاتی توجیہہ کرڈالی، اور کہا کہ جو شعر نیک عمل کی ترغیب دلائے وہ اچھا ہے، اور جو بدی کی طرف لے جائے وہ برا ہے۔ "اخلاقیات" اور "عمل" کی اسلام میں

کیا جگر ہے۔ یہ بات اسی سے ظاہر ہے کہ حضورؐ نے ایک جنگ میں دشمنوں پر فتح پانے کے بعد گھر واپس آتے ہوئے فرمایا کہ اب ہم جہاد اصغر سے جہاد اکبر کی طرف جا رہے ہیں۔ یہ سارے تضاد ہیں اس وقت نظر آتے ہیں جب ہم اپنا ذہن چپ چاپ یورپ کے حوالے کر دیتے ہیں اور حقیقت کے درجات کے اس تصور کو بھول جاتے ہیں جس کی بنیاد پر مشرق کے سارے نظریے قائم ہیں۔

اس ساری بحث کا مقصد یہ ہے کہ حقیقت کے اس تصور کو نظر میں رکھے بغیر آپ مشرق کے ادب کی "روح" کو بھی نہیں سمجھ سکتے۔ اس سے آگے جتنی اوضاع' اسالیب بیان، تشبیہات و استعارات ہیں وہ سب ثانوی اور خارجی چیزیں ہیں۔ اگر آپ اس تصور کو نہیں مانتے تو آپ مشرقی روح بھی ادب میں برقرار نہیں رکھ سکتے۔ اس تصور کو چھوڑ دینے کے بعد تو صرف تین ہی صورتیں ممکن ہیں۔ یا تو آپ اس تصور کے ساتھ ساتھ مشرق کے سارے اسالیب بیان سے بھی کنارہ کش ہو جائیں۔ اپنی ادبی روایات سے بھی قطع تعلق کر لیں' اور جہاں سے جی چاہے نئے عناصر لے کے ایک نئی طرح کا ادب پیدا کریں یا پھر اصلی اور بنیادی معانی کو چھوڑ کے خارجی اسالیب دہراتے رہیں۔ اس طرح ادب میں چھلکا ہی چھلکا رہ جائے گا' مغز غائب ہو جائے گا۔ ویسے بھی صورتِ حال زیادہ دن تک نہیں چل سکتی۔ آپ محض خارجی اسالیب کی تکرار جاری رکھیں تو یا تو آہستہ آہستہ ادب بالکل مرجائے گا' یا پرانے اسالیب میں نئے معنی خود بخود آنے لگیں گے اور نئے معانی کے ساتھ اسالیب بھی بدلنے لگیں گے اور آخر ایک نئی قسم کا ادب نمودار ہو جائے گا۔ بہرحال جس چیز کو آپ اپنا مشرقی ادب کہتے تھے وہ باقی نہیں رہے گا۔ تیسری صورت یہ ہے کہ آپ خارجی اسالیب تو وہی پرانے رکھیں' لیکن ہر چیز کو معنی دوسرے دیں۔ یہاں بھی نتیجہ وہی ہوگا جو دوسری صورت میں ہوا تھا یا تو مکمل انتشار یا ایک دوسری قسم کے ادب کی نمود۔

اور اس طویل بحث کا نہایت ہی ناگوار خلاصہ یہ ہے کہ ہر ادب کی بنیاد حقیقت کے ایک خاص تصور پر ہوتی ہے اور اسالیب بیان اسی بنیادی تصور سے نکلتے ہیں' لہٰذا ان کی حیثیت ثانوی اور خارجی ہے اور اس تصور سے الگ ہونے کے بعد ان میں جان نہیں رہتی۔ اگر آپ کو مشرقی ادب کی مخصوص "روح" اور "تضاد" اتنی ہی عزیز ہے تو اس کے لیے لازمی ہے کہ حقیقت کا وہ پرانا تصور بھی قائم رکھیں۔ لیکن یہ تصور قائم رکھنے کے لیے آپ کو ان تمام چیزوں سے کنارہ کش

ہونا پڑے گا جنھیں مغرب کی ترقی کا مظہر سمجھا جاتا ہے، اس کا مطلب یہ نہیں کہ جو لوگ حقیقت کے مشرقی تصور پہ ایمان رکھتے ہوں، وہ کپڑے دھونے کی مشین بنانے کی صلاحیت نہیں رکھتے۔ دراصل ان لوگوں کو کپڑے دھونے کی مشین کی ضرورت ہی نہیں ہوتی۔ یہ ڈینگ نہیں بلکہ حقیقت ہے۔ بارود اور چھاپہ خانہ چین والوں نے ایجاد کیا۔ مگر ان کے مہلک نتائج کے پیشِ نظر ان چیزوں کو فروغ نہیں دیا۔ کولمبس سے سیکڑوں سال پہلے مشرق والے امریکہ سے واقف تھے۔ لیکن وہاں کے باشندوں کو لوٹنے کھسوٹنے کبھی نہیں پہنچے۔ مشرقی تصورات سے اسی طرح "بے عملی" پیدا ہوتی ہے۔

لیکن اگر "عمل" کے بغیر ہمارا گزارہ نہیں، اور ہم حقیقت کے پرانے تصور پر قائم نہیں رہ سکتے تو بہتر ہوگا کہ مشرقی ادب کی روح کو زندہ رکھنے کی فکر میں بھی نہ پڑیں۔ ایمان داری کی بات یہی ہے کہ اگر ہم نے اپنی "روایت" کو زبردستی زندہ رکھنے کی کوشش کی تو کچھ دن تک تو ہم یہی سمجھتے رہیں گے کہ ہم مشرقی ادب کر رہے ہیں۔ اس کے بعد پرانے ادب کی صرف آواز بازگشت رہ جائے گی اور آخر ایک دن ہمارا ادب کچھ اور بن جائے گا یعنی ظاہر و باطن دونوں میں مغربی ادب کے رنگ کا ہو جائے گا اور آخر میں یہی ہونا ہے تو اپنے آپ سے جھوٹ کیوں بولیں، آج ہی سے اور شعوری طور سے ہی نیل کی ماٹھ میں کیوں نہ پھاند پڑیں۔

اچھا! ابن رشیق کا حال تو ہمیں معلوم ہو گیا۔ اب ذرا لارڈ مکالے کی طرف توجہ کریں۔ لارڈ مکالے اور ان کے ساتھ ہم لوگ بھی عموماً سمجھتے ہیں کہ مغربی تہذیب اور مغربی ادب کا ایک واحد اور سیدھا سلسلہ ہے۔ حالانکہ حقیقت اس کے برخلاف ہے۔ ازمنۂ وسطیٰ میں حقیقت کے متعلق مغرب کا تصور بھی وہی تھا جو مشرق کا۔ فرق صرف یہ ہے کہ ہمارے یہاں یہ تصور انیسویں صدی تک بلا شرکت غیرے قائم رہا ہے اور آج بھی مشرق کی کثیر آبادی اس پر ایمان رکھتی ہے۔ مغرب میں چودھویں صدی سے ہی اس عقیدے کی جڑ کمزور پڑنے لگی تھی۔ دوسری بات یہ ہے کہ مغرب کے لوگ ازمنۂ وسطیٰ میں بھی اس تصور کو پوری وضاحت کے ساتھ نہیں سمجھ سکے تھے۔ بہر حال حقیقت کا یہ تصور اس زمانے میں دونوں جگہ رائج تھا، اسی لیے ازمنۂ وسطیٰ میں مغرب کا ادب بھی مشرق کے ادب سے نسبتاً قریب تھا، جس طرح ہم لوگ آج کل مغربی ادب سے خیالات، اسالیب، استعارات، اور ادبی اصول مستعار لیتے ہیں، اسی طرح مغرب کے لوگ عربی ادب سے لیا کرتے تھے۔ مثلاً تنقید

کے اصولوں کا بھی معاملہ دیکھیے۔ ڈانٹے نے شعر کی تفسیر کے جو چار پہلو گنوائے ہیں، وہ اس نے ابن عربی سے لیے ہیں۔ مغرب کے نزدیک بھی زندگی میں ادب کا وہی مقام تھا جو مشرق کے نزدیک۔ چوسر اور بوکاچیو دونوں نے اپنی کتاب لکھنے کے بعد خدا سے معافی مانگی ہے کہ شعر و ادب میں پڑ کے ہم اتنی دیر کے لیے اپنے فریضے سے غافل ہو گئے۔ اس لیے ہم نے بڑا گناہ کیا۔ اُس زمانے میں مشرقی ادب اور مغربی ادب میں اتنی گہری مماثلت کے ساتھ ساتھ تھوڑا سا فرق بھی تھا۔ حالانکہ اُنیسویں صدی سے مغرب کے لوگ مشرقیوں کو جذبات پرست سمجھتے رہے ہیں لیکن ازمنۂ وسطیٰ میں بھی مغرب کے ادب میں جذبے کا رنگ نسبتاً زیادہ حاوی تھا۔ ادب تو الگ مغرب کے تصوف کا بھی ہمیشہ یہی حال رہا ہے۔ مثلاً سینٹ بوناوینتورا کے نزدیک جن لوگوں کو خدا کا وصل نصیب ہوتا ہے ان کی خاص پہچان یہ ہے کہ انھیں اپنے گناہ پھر بھی یاد رہتے ہیں، چونکہ مغرب کے تصوف میں بھی جذبے کو اتنی اہمیت حاصل رہی اور جذبہ عالمِ مادی کی چیز ہے، اس لیے ازمنۂ وسطیٰ کے مغربی ادب میں بھی "ایمجری" کو ایسی نمایاں حیثیت ملی جو مشرقی ادب میں نہیں ملی۔ (میں جان بوجھ کے اس لفظ کا ترجمہ نہیں کر رہا ہوں ورنہ اس کے مقابلے میں ابن عربی کی اصطلاح "خیال" رکھی جا سکتی ہے۔) یہ محض میرا ذاتی خیال نہیں۔ اُنیسویں صدی سے مغرب کے لوگ اس بات پہ ناک بھوں چڑھاتے رہے ہیں۔ مشرقی ادب میں تشبیہہ اور استعارے کی بھرمار ہوتی ہے، بلکہ ہمارے مولانا حالی بھی اس عیب پر شرمائے ہیں لیکن خود مغرب کا ایک آدمی جس نے مشرق کو سمجھنے کی سنجیدہ کوشش کی ہے یعنی ولیم ہاس اسلامی تصوف کی شاعری کے سلسلے میں یہ شکایت کرتا ہے کہ مشرق کے لوگوں نے ایمجری کو بذاتِ خود کبھی قابلِ قدر نہیں سمجھا، بلکہ اسے مجازاً استعمال کرتے رہے۔

مشرقی ادب اور مغربی ادب میں بنیادی اختلاف اُس وقت سے پیدا ہوا جب یورپ نے نشاۃ ثانیہ کے دور میں حقیقت کے اُس تصور کو چھوڑنا شروع کیا جو دونوں کے درمیان مشترک تھا۔ یہ تصور چھوڑنے کے بعد یورپ پہ کیا گزری، اور مغربی معاشرے میں کیا انقلابات رونما ہوئے۔ یہ ایک بہت لمبی چوڑی بحث ہے۔ مختصراً اور بطریقۂ مجاز یہ کہا جا سکتا ہے کہ مغرب کے ہر گھر میں خدا کے بجائے واشنگ مشین آ گئی ہے اور گھر والے کی بیوی ڈرائی کلینر رہ گئی۔ خیر، فی الحال تو میرا واسطہ ادب سے ہے، اس لیے میں صرف مغربی ادب کے اندر رونما ہونے والی تبدیلیاں ہی دکھاؤں گا۔

آگے چلنے سے پہلے یہ عرض کردوں کہ میں نظامِ اقدار کے لحاظ سے مغربی ادب کی بڑی بڑی تبدیلیوں کا جائزہ لے رہا ہوں، انفرادی طور سے شاعروں اور ادیبوں کی حیثیت اور ان کی قدر و قیمت کا یہاں کوئی سوال نہیں، ورنہ میرے ادبی دیوتا تو آج بھی وہی ہیں جو ہمیشہ سے تھے اور بودلیئر، میلارمے، راں بو، پاؤنڈ، فلوبیئر، جوئس اور لارنس کی عظمت کا میں پہلے سے بھی زیادہ قائل ہوں، بلکہ میرا عقیدہ ہے کہ موجودہ مغربی تہذیب میں جو چیز سب سے زیادہ عزّت اور احترام کی مستحق ہے وہ ان لوگوں کا تخلیق کیا ہوا ادب ہے۔

نشاۃ ثانیہ کے دور میں نہ صرف یورپ بلکہ انسانیت کی تاریخ میں بالکل نئی بات رونما ہوئی۔ وہ یہ بھی کہ حقیقت کا دائرہ صرف مادّی دنیا تک محدود کر دیا گیا۔ پہلے تو لوگوں نے صرف اتنا کہا کہ مادی دنیا سے آگے بھی اگر کوئی حقیقت ہے تو اس کے بارے میں پریشان ہونے کی چنداں ضرورت نہیں۔ اٹھارویں صدی سے مغرب نے یہ کہنا شروع کر دیا کہ مادّی دنیا سے آگے کوئی حقیقت ہوتی ہی نہیں، اسی کے ساتھ ساتھ دوسرا خیال یہ پیدا ہوا کہ ہمیں ہر بات پر صرف انسان کے نقطۂ نظر سے غور کرنا چاہیے۔ خدا کے نقطۂ نظر سے نہیں۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس کے نزدیک عہدِ حاضر کا اعلان نامہ مارٹن لوتھر اور شیکسپیئر جیسے بڑے آدمیوں نے نہیں بلکہ پوپ نے اس شعر میں پیش کیا ہے۔ "خدا کی فکر میں نہ پڑو۔ اپنے آپ کو پہچانو نسلِ انسانی کے لیے مُطالعے کا اصل موضوع خود انسان ہے۔"

چنانچہ نشاۃ ثانیہ کا ادب انسان کا مطالعہ کرتا رہا۔ انسانی تجربے کو سب سے بڑی حقیقت سمجھ کے، لیکن چونکہ اس نظریے میں یہ خیال بھی شامل تھا کہ انسان فطری قوتوں پر قابض ہو سکتا ہے اور فطرت پہ فتح پانے کا ذریعہ تجزیہ کار عقل معلوم ہوتی تھی اس لیے سترھویں صدی کے وسط سے انسانی صلاحیتوں کے اس ایک عنصر کو دوسروں پر فوقیت دی گئی اور ادب مادّی کائنات اور انسانی تجربے کو منطق اور تجزیہ کار عقل کے ماتحت لانے لگا۔ اٹھارہویں صدی کے آخر میں کچھ لوگ اس عقل سے بھی اُکتا گئے اور اسے چھوڑ کے جذبے اور تخیل پہ آ گئے۔ انیسویں صدی کے وسط سے جذبے کو بھی چھٹی ملی، اور حسیات کا عمل دخل ہوا۔ ۱۹۱۵ء سے تبدیلیوں کی رفتار اور بھی تیز ہو گئی۔ اب حسیات کے کھیل سے بھی لوگ تھک گئے۔ لہٰذا لاشعور کا ناٹک شروع ہوا۔ پھر کچھ لوگوں نے اعتراض کیا کہ آخر ہر چیز کو انسان کے نقطۂ نظر سے ہی کیوں دیکھا جائے، آخر دوسری حقیقتیں بھی تو ہیں جو انسان سے زیادہ بنیادی ہیں۔

اس لیے انھوں نے حیوانات اور نباتات کو خود انھیں کے تجربے کے مطابق اور انسانی تجربے سے الگ رکھ کے پیش کرنے کی کوشش کی۔ ایک اور گروہ نے تجویز پیش کی کہ انسانی تجربے کو مشینوں کی اوضاع میں کیوں نہ ڈھالا جائے یعنی غیر نامیاتی مادّے کو حقیقت کی بنیادی شکل سمجھا جائے۔ خلاصۂ کلام یہ ہے کہ نشاۃ ثانیہ سے لے کر اب تک جن چیزوں کو اہم ترین حقیقت سمجھا گیا وہ سلسلہ وار یہ ہیں۔ انسان، تجزیاتی عقل، جذبہ، حسیات، لاشعور، حیوانات، نباتات، غیر نامیاتی مادّہ۔ اس پورے سلسلے میں مشترک چیز یہ ہے کہ یہ سب مادّی دنیا کے اجزا اور مادّے کی مختلف شکلیں ہیں۔ پھر ان تمام تصورات میں ایک خاص بات یہ ہے کہ ازلی الظہور و ابدی الخفار والے تصوّر کے ذریعے حقیقتوں کی جو درجہ بندی ہوتی تھی وہ یہاں ممکن نہیں رہی۔ مادّہ تو اس پورے دور میں آخری حقیقت سمجھ ہی لیا گیا لیکن ہوتا یہ رہا کہ ہر گروہ نے مادّے کی کسی خاص شکل کو چُن لیا اور باقی تمام چیزوں کو اس کا تابع کر دیا۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی ادب اور فلسفے میں ایک گروہ دوسرے گروہ کی بات سننے کو تیار نہیں ہوتا۔ اور مختلف نظریوں میں مفاہمت کی کوئی صورت نہیں نکلتی۔ ادب اور تنقید کے نظریوں کا بھی یہی حال ہے۔ عقل، جذبہ، حسیات وغیرہ میں سے جو عنصر اُبھرا ہے، اس کے ساتھ ساتھ ادب کے نئے نظریے بھی نمودار ہوئے ہیں اور عموماً ان کے درمیان اتنے شدید اختلافات ہیں کہ ان کو جمع کر کے کوئی معنی خیز وحدت پیدا کرنا مشکل ہے، بلکہ شاید ناممکن ہے۔

حالی اب آؤ پیرویٔ مغربی کرو!

نشاۃ ثانیہ کے بعد سے مغربی تہذیب کی ان تبدیلیوں کو مشرقی تصوّر کے نقطۂ نظر سے دیکھیں تو ہم اس نتیجے پر پہنچیں گے کہ مادّی دنیا اور انسان کو آخری یا اہم ترین حقیقت سمجھنے کی وجہ سے مغربی تہذیب مدارجِ حقیقت کے اعتبار سے نیچے ہی اترتی چلی گئی ہے اور غیر نامیاتی مادّے تک پہنچ کے اپنے دو خداؤں یعنی انسان اور حیات کو بھی رد کر رہی ہے لیکن ہم مشرقی تصوّر کو توہم پرستی سمجھتے ہیں تو یہاں اعتراض وارد ہوگا کہ ان تبدیلیوں کو تنزل اور پستی کیوں کہیں، ترقی کیوں نہ کہیں۔ اس لیے اب سنیے کہ خود مغربی تہذیب کے بڑے نمایندوں نے اپنے معاشرے کی ہر اہم تبدیلی کے بعد پورے عمل کا خلاصہ کس طرح پیش کیا ہے۔ اُنیسویں صدی کے آخر میں نیٹشے نے اعلان کیا کہ خدا مر گیا۔ ۱۹۲۵ء کے قریب ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے اعلان کیا کہ انسانی تعلقات کا ادب مر گیا۔ ۱۹۴۵ء کے بعد

مالرو نے اعلان کیا انسان مرگیا۔

میں صرف یہ اعلانات نقل کرنے پر اکتفا کرتا ہوں، ترقی یا تنزل کا فیصلہ آپ خود کرلیں۔ میں کوئی رائے نہیں دیتا۔ اس وقت تو میرے سامنے ادب کا مسئلہ ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ حقیقت کے مشرقی تصوّر کو قائم رکھے بغیر ادب کی مشرقی روایت بھی قائم نہیں رہ سکتی۔ یہ دونوں چیزیں لازم وملزوم ہیں۔ اگر ہم حقیقت کا مغربی تصوّر شعوری یا غیر شعوری، ارادی یا غیر ارادی طور پر قبول کرلیں گے تو ہمارا ادب بھی مغربی انداز کا ہو جائے گا اور ذوقِ شعری کو مستقل چیز سمجھ کے یہ کہنا بھی زیادہ صحیح نہیں کہ مشرقی ادب پر مغربی ادب کے معیار عائد نہیں ہوتے۔ مغرب میں عقل، جذبہ، حسیات، لاشعور وغیرہ عناصر کو سامنے رکھ کے الگ الگ ادبی نظریے بنائے گئے ہیں۔ چونکہ یہ سب عناصر حقیقت کے چند درجات کی نمایندگی کرتے ہیں، اس لیے مغرب کا ہر ادبی نظریہ ایک محدود اور مخصوص دائرے میں مشرقی ادب پر بھی عائد ہو سکتا ہے۔ بس فرق صرف اتنا پڑے گا کہ مشرق کا بہت سا ادب ہر مرتبہ اس دائرے کے باہر رہ جائے گا اور مختلف ادبی عناصر کی وہ قدر و قیمت باقی نہ رہے گی جو پرانے مشرق میں تھی لیکن اگر ہم حقیقت کا مغربی تصوّر قبول کرلیں تو اس میں بھی کوئی مضائقہ نہیں، پھر تو مغرب کے ادبی نظریے ہمارے لیے بھی اتنے ہی تسلی بخش ثابت ہوں گے جتنے مغرب کے لیے ہیں۔ اگر ہم نے حقیقت کا مشرقی تصوّر چھوڑا اور مغربی تصور قبول کیا تو ادب میں اس کا ایک ہی نتیجہ نکل سکتا ہے۔ ہمارا ادب مغربی ادب کا ضمیمہ بن جائے گا۔ اس سے مفر کی صورت نہیں۔

اگر یہی ہونے والا ہے تو اس میں کم سے کم میرے لیے گھبرانے کی کوئی بات نہیں، میں نے تو اپنا پیسہ پہلے ہی ادھر لگا رکھا ہے۔ لیکن پیسہ لگایا ہے تو یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ ادھر کا رنگ کیا ہے۔

اگر ہمارا ادب بھی مغربی ادب کی راہ پہ جانے والا ہے تو ہمارے لیے ضروری ہے کہ اپنے ادب کو چھوڑ کے یہ معلوم کریں کہ مغربی ادب کدھر جارہا ہے۔ جیسا میں نے بتایا، ۱۹۲۵ء کے قریب لارنس نے کہہ دیا تھا کہ انسانی تعلقات کا ادب اپنے سارے امکانات ختم کرچکا، اب اس موضوع کے متعلق کوئی بڑا ادب پارہ تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ اگر لوگ اس دائرے سے باہر نہ نکلے تو وہی پرانی باتیں دُہراتے رہیں گے یا جنسی تخریبات میں پڑجائیں گے۔ لارنس کی یہ پیش گوئی

حرف بحرف صحیح ثابت ہوئی ہے۔ فرانسواز ساگاں، بیکٹ، نابوکوف، لارنس ڈیورل کی مقبولیت یہی بتاتی ہے اور یہ مقبولیت عموماً چار پانچ سال چلتی ہے، پھر اپنے مالک کو ایک لاکھ کی کار دلوا کے غائب ہو جاتی ہے۔ غرض آج کل مغرب کا ادب کولھو کا بیل بن کے رہ گیا ہے۔ اور اگر یہی چکر چلتا رہا تو ایک دن یہ بیل بھی بیٹھ جائے گا۔

خیر میں تو ان لوگوں میں ہوں جو یہ کہتے ہیں کہ اگر مشرقی طریقہ ہمارے لیے ممکن نہیں رہا تو بہر حال اور بہر قیمت ہمیں ادب میں مغربی طریقہ آزما کے دیکھنا چاہیے، کیوں کہ جوئس، پاؤنڈ اور لارنس بھی تو آخر مغرب ہی میں ہیں۔ لیکن مغربی طریقہ اختیار کرتے ہوئے ہمیں اس بات سے بے خبر نہیں رہنا چاہیے کہ اگر ہم نے مغربی ادب کے موجودہ اور غالب رجحانات کی پیروی کی تو ہم زیادہ سے زیادہ اتنا کر سکیں گے کہ مغرب جیسا ادب پیدا کر چکا ہے، اس کی ایک نقل ہم بھی تیار کر دیں اور جب مغربی ادب اپنی فطری موت مرے تو اس کے تھوڑے دن بعد ہمارا ادب بھی مر جائے۔

اگر مشرقی طریقہ ہمارے لیے ناممکن ہو گیا ہے اور مغربی طریقے میں نئے خطرے ہیں تو کیا یہ نہیں ہو سکتا کہ ہم دونوں کے امتزاج سے ایک نئی طرح کا ادب پیدا کر لیں؟ امتزاج صرف دو ایسی چیزوں کا ہو سکتا ہے جن میں چند بنیادی باتیں مشترک ہوں۔ لیکن حقیقت کا مشرقی تصور اور مغربی تصور دو اتنی متضاد چیزیں ہیں کہ اگر مشرقی تصور صحیح ہے تو مغربی بالکل غلط ہے، اور اگر مغربی تصور دُرست ہے تو مشرقی بالکل غلط ہے۔ ان دونوں میں سے ایک ہی تصور اختیار کیا جا سکتا ہے۔ امتزاج کی بات ہی مہمل ہے۔ ان دونوں کی آمیزش صرف اس حد تک ہو سکتی ہے کہ ایک ادب کے خارجی اسالیب اور مناسبات لے کر دوسرے ادب میں شامل کر دیے جائیں لیکن یہ آمیزش صرف سطحی اور خارجی ہو گی۔ آپ کے ادب کی نوعیت کا تعین صرف اس اعتبار سے ہو گا کہ اس حقیقت کا کون سا تصوّر پیش کیا گیا ہے۔

چلیے تیسرا راستہ بھی بند ہو گیا۔ مشرق کے لیے ایک چوتھی چیز لارنس نے تجویز کی تھی۔ اس نے کہا تھا کہ مشرق کے لیے نئی زندگی حاصل کرنے کا صرف ایک ہی طریقہ رہ گیا ہے، اور وہ یہ کہ مشرق پہلے تو مغرب کو پوری طرح اپنے اندر جذب کرے اور پھر اپنا راستہ خود ڈھونڈے۔

مغرب کی نئی زندگی کے لیے بھی لارنس نے ایک تجویز پیش کی تھی۔ یہ اعلان کرنے کے بعد کہ انسانی تعلقات کا ادب ختم ہوگیا، اس نے بتایا تھا کہ اگر مغرب میں کوئی نیا اور جان دار ادب پیدا ہوا تو وہ انسانوں کے باہمی تعلقات کے بارے میں نہیں ہوگا، بلکہ انسان اور خدا کے باہمی رشتے کے بارے میں۔

شاید اس بات کا مطلب یہ ہو کہ مغرب پھر مشرق کی طرف واپس آجائے گا۔

لیکن دراصل میں نہیں کہہ سکتا کہ اس جملے کا مطلب کیا ہے، اگر مجھے اس کا مطلب معلوم ہوگیا ہوتا تو میں خود ہی اب تک نیا ادب تخلیق کر چکا ہوتا۔ ●●

●

تساؤل و تشکیک اور انحراف و انکار کے اس رجحان کے اسباب کا جائزہ لیں تو سب سے پہلے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ہر زمانے میں سماجی، معاشی اور سیاسی زندگی کا کوئی نہ کوئی آئیڈیل رہا ہے خواہ اس زمانے میں بددیانتی اور بدعنوانی کا کتنا ہی دور دورہ ہو۔ نشاۃ ثانیہ نے ایسے میں پہلی بار دنیا کو نئے نظام اقدار سے روشناس کرایا۔ اب انسانی سرگرمیوں کو اخلاقی ضابطوں سے منسوب کرنے کے تصور کا تمسخر اُڑایا جانے لگا، اقتدار (اعلیٰ اقدار) نے ذریعۂ نجات کے بجائے آدرش اور آئیڈیل کی جگہ لے لی۔ اخلاقی قدریں اور آئیڈیل طاقت و اقتدار کے متلاشی سیاستدانوں، ماہرینِ اقتصادیات، آرٹسٹوں اور ادیبوں کی ہوس رانیوں کا شکار ہو گئیں۔ اس طرح آرٹ اور فن نے مکمل طور پر مادّی حیثیت اختیار کر لی۔

(بیسویں صدی کا مزاج سے)

تشکیک و تساؤل

بیسویں صدی کا لہجہ تشکیک، استفہام اور بیزاری سے عبارت ہے۔ تاہم ایسی کوئی تعمیم پیش کرنا مشکل ہے کیوں کہ دو ادیبوں میں اکثر و بیشتر کوئی خصوصیت مشترک نہیں ہوتی اور جیسا کہ ایلیٹ اور بیٹس کے یہاں دیکھا جاسکتا ہے، استفہام کے دوش بدوش مثبت افراد کی مثالوں کی بھی کمی نہیں ہے۔

بودلیر (۱۸۲۱ تا ۱۸۶۷) کی نظم "اجنبی" سے بنیادی انسانی رشتوں کی شکستگی اور شوقِ نمود و ذوقِ عروج سے انحراف کا اظہار ہوتا ہے۔ اور اب اگر کچھ باقی بچتا ہے تو وہ محض لمحاتی اور تغیر پذیر تاثرات کی محبت اور وارفتگی ہے۔

وہ کون ہے
جو تمھیں ہے بے حد عزیز آخر
جواب دو اے خرد کے بندے
تمھارے ماں باپ اور بھائی بہن ہیں تم کو عزیز
لیکن مرا تو اتنے بڑے جہاں میں
نہ کوئی ماں ہے نہ باپ کوئی
بہن ہے کوئی نہ کوئی بھائی

تو کیا تمھیں اپنے احباب سے ہے اُلفت؟
زباں سے وہ لفظ مت نکالو جو قیدِ مفہوم میں نہ آئے
وطن کی اُلفت کے نغمہ خواں ہو؟
مجھے بتاؤ کہ کرۂ ارض کا وہ خطہ
کہاں ہے جس پر وطن بسا ہے
تو حُسن ہے محورِ محبّت؟
خوشی سے گاؤں گا گیت اُس کے
کہ حُسن معبود ہے اور اُس کو فنا نہیں ہے
تمھیں رہی ہے کبھی زر و سیم کی تمنّا؟
خدا پرستی سے دور ہو تم
تو زر پرستی سے میں ہوں باغی
بتاؤ اے اجنبی مسافر
وہ کیسی شے ہے کہ عشق جس کا
ردائے احساس پر تمھارے
طلسم بن کر بکھر گیا ہے؟
مجھے محبّت ہے بادلوں سے
جو آسمانوں میں تیرتے ہیں
سفر مسلسل ہے نام جن کا

اسی طرح لافورج (La Forgue) کی نظم "For The Book of Love"
ایک طرف تصوّرِ گناہ سے رومن کیتھولک ذہن کی سحر زدگی سے پردہ اُٹھاتی ہے
تو دوسری جانب محبّت کے تمام رشتوں کی شکستگی اور اُن سے انقطاع کا رُوح فرسا
احساس بھی کراتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی شاعر کی بادل اور پھول بن جانے کے تجربات
سے گزرنے کی معصومانہ خواہش بھی جھانکتی ہوئی نظر آتی ہے :

شاید میں کل کا سورج نہ دیکھ پاؤں
اور بوسے کی لذت سے محروم دنیا سے رخصت ہو جاؤں
میرے ہونٹ کسی دوشیزہ کے لبوں کے لمس سے نا آشنا ہی رہے
کسی غزال چشم نے میری اک نگاہ غلط انداز پر دل نہ ہارا
کسی گل عذار کی باہوں میں سما کر میں مدہوش نہ ہوا
میں نے پوری فطرت کا غم سہا ہے
ہوا کے تھپیڑوں سے زخمی درختوں نے پژمردہ پھولوں نے
میرے رگِ احساس پر نشتر چلائے ہیں
آسماں سے شبنم کے آنسوؤں کی بارش نے
میرے پورے وجود میں اُداسی بھر دی ہے
میں نے اپنی روح کی آلائشوں کا کفارہ ادا کیا ہے

اگلی چند سطریں تمام تر انسانی جذبات کے آزادانہ اظہار کی فطری خواہش اور انھیں دبانے کے درپے رومن کیتھولک ذہن و مزاج میں تصادم کی عکاسی کر رہی ہیں:

میں نے عشق پر حقارت سے لعنت بھیج دی ہے
اور نخوت سے سرشار ہو کر اپنے وجود کے ٹکڑے کر دیے
اور اس طرح زندگی سے دلیرانہ انتقام لیا ہے
جب ساری دنیا نفس کی ناز برداریوں میں غرق ہے
میں نے زہر خند کے ساتھ نفس سے بغاوت کی ہے

اسی طرح سماجی اقدار اور ڈرائنگ روم کی تہذیب کی طنز آمیز تصویر کشی بھی ملتی ہے:

میں نے دیکھا کہ
آراستہ ڈرائنگ روموں، تھیٹروں اور چرچوں میں

وہ دوسروں سے بے نیاز سربرآوردہ اور مہذب ترین مرد
اور امارت کے نشے میں سرشار خاسد چشم
پاکبازی کی تصویر بنی ہوئی نازک اندام عورتیں
حیوانوں کی طرح باہم مصروفِ اختلاط ہیں
کراہوں کی گونج کانوں میں آرہی ہے
اور میں سوچتا ہوں ان کا مقصدِ حیات
یہی چند لمحوں کی سرشاری ہے

اُنیسویں صدی تک شاعر عموماً سماج کے تئیں اپنی ذمّے داری کا احساس رکھتا تھا۔ تشکیک کا آغاز بیسویں صدی سے ہوتا ہے۔ لیکن اُنیسویں صدی کا شاعر جس کی حیثیت اب اچھوت جیسی ہو چکی تھی، خود کو انقلاب کا علمبردار اور انسانیت کی راہ میں جامِ شہادت نوش کرنے والا مجاہد تصوّر کرنے لگا جس کی مثال کوربیر (Corbiere) کی نظم "اپنے لیے کتبہ" (Epitaph For Himself) میں ملتی ہے:

یہ بہت سی چیزوں کا ملغوبہ ہے
جیب خالی لیکن قسمت سے یاری تھی
طاقت بہت تھی لیکن قوتِ عزم نام کو نہیں تھی
گویا کہ آزاد ہوتے ہوئے بھی محبوس تھا
دل تو زندہ تھا پر روح مُردہ تھی
دوستوں کے لیے پُرخلوص تھا لیکن کوئی غم خوار نہیں تھا
تخیل تھا مگر فکر نہیں تھی
محبت تھی لیکن مسکراتے ہوئے ہونٹ نہیں تھے
بے عملی تھی لیکن اعتماد نہیں
اس کے اندر اوصاف نے خامیوں کا لبادہ اوڑھ رکھا تھا۔
شکم سیر بھی تھا اور غیر مطمئن بھی

مردہ تھا اگرچہ ابھی زندگی سے جانبر نہ ہوا تھا
زندگی کو ہلاک کرنے والا اور بدقسمت تھا
جسم پیاس سے خشک تھا لیکن دماغ میں سرشاری بھری تھی
اس لیے توقع تھی کہ مستقبل کو وہ ٹھکرا دے گا
زندگی کو آزمانے کے انتظار میں مرض کا شکار ہو گیا
اور مر جانے کے انتظار میں جیتا رہا

ٹی. ایس. ایلیٹ کی نظم "ملغوبہ" Adulterated Mixture of Everything اس طرح ہے.

امریکہ میں پروفیسر
انگلینڈ میں صحافی
تم میرا تعاقب ہانپتے کانپتے کرپاؤ گے
یارک شائر میں لیکچرر
لندن میں ایک قسم کا بینکر
تم میری ٹانگ کھینچ لو گے
پیرس میں خوش حال اور خوش قسمت شخص کا کالا ہیلمیٹ پہنتا ہوں
جرمنی میں Empottheben کے خیال سے سرشار
میں ایک فلسفی تھا
Bergeteleben کی تروتازہ فضا میں
میں نے افریقہ کے ایک نخلستان میں
زراف کی کھال پہن کر اپنی سالگرہ کا جشن منایا
موزمبیق کے جلتے ہوئے ساحلوں پر
لوگ میرے مدفن کا پتہ دیں گے

مندرجہ بالا چار نظموں میں انسانوں کے درمیان رہ کر جینے کی لاامکانیت کا

اظہار ہو رہا ہے۔ Ash- Wednesday اور ویسٹ لینڈ میں بھی اسی اظہار کی کدو کاوش ملتی ہیں۔ دراصل بیسویں صدی کے مخصوص رویّے سے جو چیز مترشح ہوتی ہے وہ نہ تو یقین و اعتماد ہے اور نہ ہی بے یقینی و تذبذب بلکہ دونوں کے درمیان ایک طرح کا تصادم ہے۔ یہ ایک ایسی کیفیت ہے جب لوگوں کا ہر چیز پر سے یہاں تک کہ خود اپنے آپ سے بھی اعتماد اُٹھ جاتا ہے۔ غالباً ۱۸۵۷ء میں بودلیر نے اسی ذہنی کیفیت کی غمازی کرتے ہوئے کہا تھا کہ احتجاج اور انصاف کا مطالبہ کرنا خود کو فلسطینی بنانے کے مترادف ہے۔" پھر بھی ۱۸۴۸ء میں سماجی انصاف کے لیے ایک چھوٹے سے انقلاب میں اُس نے عملاً حصّہ لیا تھا۔

تساؤل و تشکیک اور انحراف و انکار کے اس رجحان کے اسباب کا جائزہ لیں تو سب سے پہلے یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ ہر زمانے میں سماجی، معاشی اور سیاسی زندگی کا کوئی نہ کوئی آئیڈیل رہا ہے خواہ اس زمانے میں بددیانتی اور بدعنوانی کا کتنا ہی دَور دورہ ہو۔ نشاۃ ثانیہ نے ایسے میں پہلی بار دنیا کو نئے نظام اقدار سے روشناس کرایا۔ اب انسانی سرگرمیوں کو اخلاقی ضابطوں سے منسوب کرنے کے تصوّر کا تمسخر اُڑایا جانے لگا، اقتدار (اعلیٰ اقدار) نے ذریعۂ نجات کے بجائے آدرش اور آئیڈیل کی جگہ لے لی۔ اخلاقی قدریں اور آئیڈیل طاقت و اقتدار کے متلاشی سیاست دانوں، ماہرینِ اقتصادیات، آرٹسٹوں اور ادیبوں کی ہوس رانیوں کا شکار ہوگئیں۔ اس طرح آرٹ اور فن نے مکمل طور پر مادی حیثیت اختیار کرلی۔

نشاۃ ثانیہ کے عہد میں ایک اور تبدیلی یہ واقع ہوئی کہ پہلی بار متوسط طبقہ وجود میں آیا جس کا مطمحِ نظر فوجی قوت کے ذریعے حاصل کردہ طاقت کا استحکام نہیں بلکہ صرف حصول زر تھا اور یہیں سے سرمایہ دارانہ اقتدار اور سودی لین دین کے دَور کا آغاز ہوتا ہے۔ اور ازرا پاونڈ کے الفاظ میں "سرمایہ دارانہ عہد کی ابتدا نشاۃ ثانیہ سے ہوئی۔" ایسی دنیا میں انسانی دردمندی اور صلہ رحمی کی کوئی گنجائش نہیں رہتی۔

سوال یہ اُٹھتا ہے کہ اس صورتِ حال کا اس زمانے کے ادیبوں اور اہلِ قلم پر کیا ردِعمل ہوا۔

بے رحم سرمایہ دارانہ نظام کے خلاف سب سے پہلی بار فرانسیسی شاعر ویلان (۱۴۳۱ تا ۱۴۸۹ء) نے صدائے احتجاج بلند کی۔ گریجویٹ ہوتے ہوئے بھی وہ ڈاکوؤں کی ایک جماعت میں شامل ہوگیا۔ ویلان کا یہ اقدام موجودہ نظام کے تئیں اُس کی بیزاری اور تشکیکانہ رویّے کا غماز ضرور ہے لیکن اس بیزاری اور تشکیک کی تہہ میں یقین و اعتقاد کا ایک عنصر بھی پنہاں ہے۔ درحقیقت لامذہبیت اور انتہا پسندانہ عقیدت کے درمیان تصادم اُس دَور کی امتیازی خصوصیات میں سے تھا۔ قرونِ وسطیٰ میں مَوت ایک دردناک سانحہ تھی لیکن اس کے ساتھ ساتھ آخرت میں لوگ یقین بھی رکھتے تھے۔ اور اب بدلے ہوئے حالات میں مَوت کا تصوّر نہ صرف رنج و محن اور آزردگی طاری کر دیتا بلکہ انسان کو ہسٹریا میں بھی مبتلا کر دیتا ہے بلکہ اب لوگوں کا یقین آخرت پر سے اُٹھ گیا۔ جیسا کہ ویلان کی نظم Ballad of Dead Ladies سے ظاہر ہوتا ہے اب فرانسیسی شاعری میں ہسٹریا اور شب خون کے احساس کا اظہار ہونے لگا۔ اور ایذرا پاؤنڈ نے اس ذہنی کیفیت کو نئے اقتصادی نظام سے منسوب کیا ہے جو آئیڈیلزم کو کبھی لبیک نہیں کہتا بلکہ اُس کے برعکس کھلے بندوں بددیانتی کی حوصلہ افزائی کرتا رہتا ہے۔

اس کے سو سال بعد یعنی سترھویں صدی کے اوائل میں کنگ چارلس اول کے قتل کی صورت میں متوسط طبقوں کو مکمل سیاسی فتح حاصل ہو چکی تھی لیکن چونکہ یہ طبقے انتظامی امور سے نابلد تھے اور دہقان اور کاشت کار طبقے کا جھکاؤ اب بھی امراء کی طرف تھا اس لیے انھوں نے امراء سے مصالحت کر کے رہنے میں ہی اپنی سعادت و بہتری سمجھی۔ اسی مصالحت کے نتیجے میں معاہدۂ ریسٹوریشن وجود میں آیا۔ لیکن سیاسی نظام کو صحیح راہ پر لگانے کا سہرا ۱۶۸۸ء کے عظیم انقلاب کے سر جاتا ہے۔ ۱۶۸۸ء تک بادشاہ کے اختیارات بہت محدود رہ گئے تھے اور جمہوری اداروں کا فروغ

ہونے لگا تھا۔ بادشاہ حکومت تو ضرور کرتا تھا لیکن اُس کی حیثیت کٹھ پتلی سے کچھ زیادہ نہ تھی۔ اصل اقتدار تو متوسط طبقے کے ہاتھ میں تھا۔ یہ متوسط طبقے جوں جوں مستحکم ہوتے گئے اُن میں بدعنوانی، رشوت ستانی، اقرباء پروری اور تملق وچاپلوسی کی لعنتیں بھی شدید تر ہوتی گئیں۔ یہاں تک کہ نشاۃ ثانیہ کے دَور جیسا مادی تشدد ہی اُن کی زندگی کا معمول بن گیا۔ اس اثنار میں سرپرستی کا ایک ایسا زریں نظام بھی وجود میں آگیا جس کی مدد سے بادشاہ اپنی حیثیت کو مضبوط کرنے کی کوشش کرنے لگا۔

نشاۃ ثانیہ کے عہد سے (جب قتل اور زہر دے کر مار ڈالنے کے حربے حصولِ اقتدار کے لیے اختیار کیے جاتے تھے) اس نئے جمہوری انتظامی ڈھانچے کا موازنہ کریں تو بدعنوانی میں یہ چند قدم آگے ہی تھا۔ اس جانب اشارہ کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اگر عہد نشاط ثانیہ کے لوگ اپنے مقصد زرکشتی کی پردہ پوشی کرتے تھے اور خود کو برملا لامذہب کہتے تھے تو اٹھارھویں صدی کے عوام جمہوریت پسندی اور عیسائیت اور اعلیٰ ترین اخلاقی ضوابط پر کاربند ہونے کے دعویدار تھے۔ اٹھارہویں صدی کے صنعت پسندی اور سرمایہ داری کے جمہوری دور میں قرونِ وسطیٰ کی طاقت ور ٹریڈ یونینوں یعنی "گلڈز" پر پہلی بار قانونی پابندی عائد کی گئی۔ پارلیمنٹ کے ایک قانون کے ذریعے مزدوروں کی تمام تحریکیں جو پہلے آزادانہ چلتی تھیں ان کو غیر قانونی قرار دے دیا گیا۔ قرونِ وسطیٰ میں عوام پر توڑے گئے مظالم کی نوعیت جبلتی اور جذباتی تھی نہ کہ قانونی جب کہ اٹھارہویں صدی میں سرمایہ داروں کے مفادات کے تحفظ کی خاطر اُسے قانونی حیثیت دے دی گئی۔ اٹھارہویں صدی کے سیاست دانوں کا (جن میں جے بی برلیسٹلے جیسے مذہبی خیالات کے حامل افراد بھی شامل ہیں) یہ عام رجحان بن گیا تھا کہ عالمی نظام کے مفاد میں مزدوروں پر ظلم وزیادتی روا ہے۔

صنعت پرستی کو نہ صرف معاشرے کی بلکہ مذہب اور سائنس کی حمایت بھی حاصل تھی۔ تقریباً تمام شعبہ ہائے حیات میں قول وعمل کا تضاد صاف جھلکتا تھا۔ اس دَور کے بدنما داغوں پر نگاہ کرنے والا اور اُس کے خلاف آواز اُٹھانے والا

اگر کوئی رہ گیا تھا تو وہ تھا ادیب اور خصوصاً سوفٹ جو اٹھارہویں صدی کی اصل روح کا صحیح معنوں میں نمایندہ تھا۔ اُس نے بہ یک وقت اپنے معاشرے سے بھی بغاوت کی اور اپنے عہد سے بھی۔

دیگر خرابیوں میں ایک بات یہ بھی تھی کہ معاشرہ اخلاقی انحطاط کی طرف مائل تھا۔ بنیادی انسانی رشتے بھی تاجرانہ ذہنیت کی بھینٹ چڑھنے لگے تھے۔ جس کا اظہار رچرڈسن کے ناول پامیلا میں ہوا ہے۔ ڈینیل ڈیفو نے اپنے عہد کے تضادات اور اخلاقی انحطاط کا نقشہ اپنے ناول Moll Flanders میں کھینچا ہے۔

ڈینیل ڈیفو نے اپنی تحریروں کے ذریعے ایک ایسے اسلوب کی بنا ڈالی جس نے اُس کے ہمعصر تمام ناول نگاروں کی دلچسپی کو منفی کرداروں یعنی Villains پر مرکوز کردیا کیوں کہ اُس عہد میں ناول کا ہیرو کوئی بدکردار شخص ہی ہوتا تھا۔ ڈاکٹر جانسن اگرچہ آگسٹنی اقدار کے نفاذ کے لیے کوشاں تھے اُن پر بھی یہ حقیقت منکشف ہوچکی تھی کہ سیاسی نظام غیر منصفانہ ہے اور نہ صرف عام انسان بلکہ ادیب کے تئیں بھی ظالمانہ سلوک روا رکھنے کا قائل ہے۔ آخرش وہ یہ نتیجہ اخذ کرتے ہیں کہ معاشرے میں ادیب اور ادب نواز افراد کے لیے کوئی گنجائش نہیں ہے اور اگر ایماندارانہ انداز سے زندگی گزاری جاسکتی ہے تو صرف خانہ بدوشی اختیار کر کے۔

صنعتی ترقی کے ساتھ ماحولیاتی آلودگی نے شہروں سے دیہاتوں کا رُخ کرنا شروع کیا اور یہیں سے گولڈ اسمتھ کو یہ محسوس ہونے لگا کہ زمیندار اور اسامی کے رشتوں میں بڑی حد تک فرق واقع ہوچکا ہے اور اس میں انسانی دردمندی کا عنصر باقی نہیں رہ گیا ہے۔ یگانگت کے اس فقدان کا ماتم "ڈزرٹیڈ ویلیج" میں دیکھا جاسکتا ہے۔ تاہم یہ نکتہ غور طلب ہے کہ گولڈ اسمتھ نے نئے نظام عالم کے خلاف کوئی احتجاج نہیں کیا ہے بلکہ پرانے نظام کے خاتمے پر اظہارِ افسوس کیا ہے۔

انسانیت سوزی اور صنعت پرستی کے خلاف کریب کے احتجاج کی لے قدرے

تیز ہو جاتی ہے لیکن ہسٹریا کی حد تک تیز صدائے احتجاج اگر کسی کی ہے تو ولیم بلیک کی ہے۔ جوناتھن سوفٹ نے کسی نہ کسی طرح کے نظام کو اس کی تمام تر تلخی کے باوجود قبول کیا تھا لیکن ولیم بلیک ہمارے سامنے سماجی باغی کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور ضابطے اور اقتدار کے ہر تصوّر سے برگشتہ دکھائی دیتا ہے۔ رومانی شعراء کی طرف آیئے تو معلوم ہوگا کہ ورڈزورتھ ایک طرف سماجی مساوات اور انصاف کا تقاضا کر رہے ہیں تو وہیں بائرن، شیلی اور کیٹس سبھی اپنے سماج اور اُس کے اخلاقی ضابطوں سے بغاوت پر آمادہ ہیں۔ یہاں یہ تاثر ملتا ہے کہ اُنیسویں صدی کے شاعر نے خود کو سماج سے لاتعلق کر رکھا ہے۔ اگرچہ وہ اب بھی دنیا کے سامنے خود کو ایک شہید کی حیثیت سے پیش کرتا ہے۔ وہ ایک باغی شہید، پیغمبر، دانائے راز، درویش اور فقیر سب کچھ ہے جو اپنے عہد سے الگ تھلگ رہتا ہے۔ اُس عہد کے اہلِ ادب سرمایہ دارانہ نظام کے بارے میں ایسے ہی خیالات کے حامل تھے۔

آرنلڈ نے یہ بحث اُٹھائی کہ شاعر کو ان تمام باتوں سے کوئی سروکار نہیں رکھنا چاہیے۔ آرنلڈ نے اپنے عہد سے مفاہمت اور اُس سے نباہ کرنے کی کوشش تو ضرور کی ہے لیکن اُس کوشش کے نتیجے میں مایوسی ہی اس کے ہاتھ آئی ہے۔ تھومس کارلائل اور رسکن علانیہ طور پر کسی سماجی اور اخلاقی نظام کو یکسر مسترد کر دیتے ہیں۔ موخرالذکر کو اس پر بڑی سبکی محسوس ہوئی تھی کہ ایسے وقت میں آرٹ کی تخلیق ہو جب دنیا غربت اور فقر و فاقے کے جاں سوز مرحلے سے گزر رہی ہے۔ اس حقیقت کا ادراک ہوتے ہی ولیم مورس نے تو شاعری سے ہاتھ ہی اُٹھا لیا۔ مسز گاسکل بنجامن ڈسرئیلی اور چارلس ڈکنس جیسے ناول نگاروں نے اس عہد کی پردہ کشائی میں اپنا مخصوص کردار نبھایا۔

یورپ میں صنعت کاری کا عمل انگلینڈ کے مقابلے میں کچھ پہلے ہی شروع ہوا۔ جدید شاعری کے عہد کا آغاز ۱۸۶۷ء میں فلابیر کی مادام بوواری کی اشاعت سے پچاس یا ساٹھ سال پہلے ہوتا ہے۔ فرانسیسی شاعر ڈی موسے نے انسانیت

کے تئیں شاعر کی غم رسیدگی کو ماہی خور سے مماثل قرار دیا ہے جو کہا جاتا ہے اپنے ہی خونِ دل سے اپنے نوزائیدگان کی پرداخت کرتا ہے۔ ڈی وگنی نے بھی انسانیت کی راہ میں شاعر کی اُن بے غرض اور بے لوث خدمات کے موضوع پر قلم اُٹھایا ہے جس کے لیے وہ تشکر کے چند الفاظ کا بھی مستحق نہیں سمجھا جاتا۔ اس اعتبار سے شاعر کی مثال موسیٰ کلیم کی ہے جو ارضِ موعود تک لوگوں کی رہنمائی کرتے ہیں لیکن اس سے پہلے کہ وہ خود وہاں پہنچیں اور لوگوں کی زبان سے شکریے کے دو بول سنیں کہ راہ میں ہی پیغامِ اجل مل جاتا ہے۔

انیسویں صدی کے وسط تک آتے آتے فرانس میں صنعت کاری کی جڑیں اتنی گہری ہو چکی تھیں کہ بورژوا طبقے کے خلاف نفرت پیدا ہونے لگی تھی۔ اہلِ قلم نے کسبِ زر کے مروجہ تصوّر اور اُسے پیشہ بنانے والے افراد سے مکمل کنارہ کشی اختیار کر لی۔ بودلیر نے جب اپنی نظم "اجنبی سرزمین" میں انسانیت شکنی کے خلاف احتجاج کیا تو اُس سے اُن کا مقصد تشکیک کا نہیں بلکہ مکمل رفض و انکار کا اظہار تھا اور اس کے لیے اعلیٰ پیمانے کے کسی اخلاقی نظام اور راسخ مسیحی اقدار کا وجود لازم تھا۔

ٹی ایس ایلیٹ پر فرانسیسی شعراء کے اثرات اگر تلاش کیے جائیں تو سب سے پہلے لافورج کا نام آتا ہے۔ جیسا کہ ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے مضمون "بودلیر کی شاعری" میں لکھا ہے:

"میں کہہ سکتا ہوں کہ میں نے بولنے کا سلیقہ سب سے پہلے اُنہی سے سیکھا۔ انھوں نے مجھے میری اپنی طرزِ ادا کے شعری امکانات کا اندازہ کرایا۔ میرا خیال ہے کہ میں پہلا شخص ہوں جس نے بودلیر سے شعری امکانات کی تہوں میں جھانکنا سیکھا۔ یہ صلاحیت اپنے اندر میرے ہمعصروں میں سے کسی ادیب و شاعر نے پیدا نہیں کی تھی جو شہری ترقی سے پیدا شدہ سفاک حقیقتوں کی عکاسی کی متقاضی تھی۔ یہ امکان تھا برہنہ حقائق اور آرزوؤں کو باہم دگر ملانے کا اور خیال و حقیقت

کو ایک دوسرے کے مقابل رکھنے کا۔ بودلیر اور لافورج دونوں ہی سے میں نے یہ درس لیا کہ امریکہ جیسے صنعتی شہر میں ایک باہوش فرد جس مواد اور تجربے کا حامل ہے وہی اُس کے لیے شاعری کا مواد بن سکتا ہے۔ نیز یہ کہ جو چیز ابھی تک بے مصرف یا ناقابلِ عمل حد تک غیر شاعرانہ نظر آتی تھی اُسی میں نئی شاعری کا سرچشمہ تلاش کیا جاسکتا ہے۔ گویا کہ درحقیقت شاعر کا سروکار ناجوئیدہ غیر شعری مواد سے شاعری کا قصر تعمیر کرتا ہے۔ بالفاظ دیگر شاعر پر یہ منصبی ذمّے داری عائد ہوتی ہے کہ شاعری سے یکسر کوئی علاقہ نہ رکھنے والے مواد کو بھی شعر کی صورت عطا کرے۔

بقول ٹی۔ایس۔ایلیٹ بودلیر کی شاعری سے چار باتوں کی نشان دہی ہوتی ہے:

۱۔ یہ شاعری دعوے اور موجودہ عمل کے درمیان تضاد کو ظاہر کرتی ہے۔
۲۔ شاعر کو باقی معاشرے سے الگ تھلگ کرتی ہے۔
۳۔ اس سے بورژوائیت کے خلاف شاعر کی نفرت کا اظہار ہوتا ہے۔
۴۔ یہ شاعری انسان کے اندر جذبۂ ترحم کو زندہ رکھنے کی کوشش کرتی ہے۔

اپنی شناخت ایک نادار شخص کی حیثیت سے کرنا بودلیر کا کوئی سیاسی منصوبہ نہیں ہے۔ یہ انسانی روح کو سرمایہ پرستی کی زنجیروں سے آزاد کرانے کی ایک کوشش ہے۔ یہ تشکیک یا استفہام بھی نہیں بلکہ اعلیٰ سطح کا اثبات ہے۔ شراب، شاعری یا نیکی ان میں سے آپ چاہے جس شے کا بھی انتخاب کریں لیکن نشہ آپ کو ضرور آنا چاہیے۔

اس دنیا سے کہیں دور جانے کی خواہش کا اظہار بھی بودلیر کی شاعری میں ملتا ہے۔ وہ کہتا ہے:

"یہ زندگی ایک اسپتال ہے جہاں ہر مریض کی دلی آرزو ہوتی ہے کہ وہ دوسرے کے لیے بستر خالی کردے۔ کوئی چولھے کے سامنے بیٹھنا پسند کرتا ہے تو کوئی

یہ سمجھتا ہے کہ کھڑکی کے پاس بیٹھ کر اُس کی صحت بحال ہو جائے گی۔

مجھے اس سے اور اس دنیا کے زہر آلود ابخرات سے نجات دلا دے اور اے خدا مجھے کچھ اچھے اشعار کہنے کی توفیق دے جو مجھے یہ احساس دلائیں کہ میں اسفل انسان نہیں ہوں اور یہ کہ میں اُن لوگوں سے کمتر نہیں ہوں جنھیں میں ناپسند کرتا ہوں۔"

یہاں ہم مسیحی اخلاقی اقدار کا واضح اثبات دیکھ سکتے ہیں۔ تخلیق کی ایک ایسی آرزو جس کے لیے ترحم اور انسان دوستی لازم ہیں:

مگر اصل مسافر وہی ہیں جو جدا ہو جاتے ہیں
جدا ہونے کی خاطر غبارے کی طرح ہلکے دلوں کے ساتھ
وہ اپنے مقدر سے کبھی منحرف نہیں ہوتے
اور سبب جانے بغیر یہی کہتے رہتے ہیں
ہمیں تو چلتے جانا ہے

جدیدیوں کا شعری منصوبہ یہی ہے۔ اس کی جھلک مندرجہ ذیل سطور میں بھی ملتی ہے:

سمندر کی بے پایاں گہرائیوں کی غواصی کریں
یہ کیا دیکھنا کہ جنت ملتی ہے یا دوزخ
یہی بہت ہے کہ نامعلوم اسرار کی گہرائیوں میں
نئی حقیقتیں ہاتھ آجائیں

نامعلوم مظاہر یا شاعر کی داخلی روح کا انکشاف محض قدیم مسیحی اخلاقی اقدار کی دریافت تک ہی رہنمائی کر سکتی ہے تاہم اخلاق واقدار سے عاری اس عہد میں اُن کی حیثیت نئی ہوگی۔

بودلیر نے ایک جگہ شہر کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے:

بیماروں کے مسکن، قحبہ خانے، محبس اور
ایسے تمام جہنّم آسا ٹھکانے جہاں گناہ
آہستگی سے پھول کی طرح کھلتا ہے

شہر بودلیر کے لیے پُرکشش بھی ہے اور قابلِ نفرت بھی۔ جب وہ شہر کا ذکر کرتا ہے تو اُس کا لہجہ ہمیں عبرانی پیغمبر جرمیاہ کی یاد دلاتا ہے جسے اپنے شہر سے بہ یک وقت اُلفت بھی ہے اور نفرت بھی۔ اُنیسویں صدی میں شاعری میں غیر شاعرانہ اور کشش سے عاری شہری زندگی کو موضوع بنانا غیر معمولی بات تھی نشاۃ ثانیہ کے دَور میں ازمنہ وسطیٰ میں رائج انسان کے گناہِ اولین کے عقیدے کی جگہ نظریۂ خیر و قوت نے لے لی۔ اس کے علاوہ یہ کہ چونکہ خدا کے وجود میں عقیدہ باقی نہیں رہا تھا، اُس کی جگہ انسانی آرزوؤں کو پایۂ تکمیل تک پہنچانے کا آدرش ملتا ہے۔ افراد کی آرزوؤں کو کوئی مادّی شکل دینے کی خواہش سے عبارت ہے۔ ان تمام مقاصد اور معاییر کا مقدر انتشار کی نذر ہوتا تھا اور انسان پر موت کی ناگزیریت کا ایقان ہوا۔

اگسٹن عہد میں جس کی ابتدا ۱۶۶۰ء سے ہوئی، مختلف طرزہائے حیات کے درمیان ایک طرح کی مفاہمت دیکھنے کو ملتی ہے جب انسانی فطرت کے بعض عناصر مثلاً تخیل و تصور کو نظر انداز کیا جانے لگا۔ اٹھارویں صدی کے نصف آخر میں جو عقلیت اور روشن خیالی کا عہد تھا فطری انسان کا تصور اُبھر کر سامنے آیا جو اس نکتے میں یقین رکھتا تھا کہ کسی عقیدے کو قبول کرتے وقت انسان کو تجزیہ و تفحص کی تمام قوتیں آزما لینی چاہئیں یعنی کہ ہر چیز کی عقلی توجیہہ کر لینی چاہیے۔ اس عہد کا انسان کی طاقت و اختیار میں بھی یقین تھا اگرچہ اس یقین کی حدیں نشاۃ ثانیہ کی وسعت کو نہیں چھوتی تھیں۔ یہ عہد محسوس کرتا تھا کہ تعقل و تجزیہ کی مدد سے انسان کائنات اور قدرت کے کارخانے کے اسرار و رموز سے پردہ اُٹھا سکتا ہے۔ پوپ نے کہا تھا "خدا نے فرمایا! نیوٹن ہو جائے اور ہر طرف روشنی ہو گئی"۔ اٹھارہویں

صدی کے لوگ یہ سمجھتے تھے کہ دنیا ایسے متعینہ اور منضبط اصول پر مبنی آفاقی نظام کے تحت چل رہی ہے جسے سائنس داں نظامِ فطرت کہتے تھے۔ اسی نظام کو شافٹسبری نے اشیاء کی موزونیت Fitness of Things سے تعبیر کیا ہے جو انسان کے لیے قابلِ انکشاف ہے۔ عہدِ وسطیٰ میں اسی نظامِ فطرت نے خدا کی جگہ لے لی تھی۔ گویا کہ فطرت کو نئے خدا کی حیثیت مل گئی جو تمام خامیوں سے مبرا ہونے کے باوجود معبودِ اعلیٰ کا درجہ نہ پا سکی بلکہ اُسے بحیثیت آئیڈیل کے اپنی جگہ مکمل سمجھا جاتا تھا اور انسان چونکہ اسی نظامِ فطرت کا جزو ہے نتیجتاً وہ بھی خامیوں سے عاری ٹھہرایا گیا۔

روسو انسان کے اندر خیر کے بنیادی عنصر کا قائل ہے۔ وہ انسانی سماج کی گذشتہ تاریخ کے ایسے دور یا مرحلہ کا تصور کرتا ہے جب سماجی اداروں کا وجود تھا اور ہر شخص اپنے احساس و شعور کی رہنمائی میں عمل کر کے مطمئن رہتا تھا اور یہ احساس و شعور چونکہ فطرت کا ہی حصّہ تھا اس لیے وہ خیر کا مظہر بھی تھا۔ ذاتی ملکیت کی حدود متعین نہیں تھیں۔ جو جتنا چاہے لے سکتا تھا۔ آپس میں کسی جنگ و جدال کی نوبت آئی نہ تھی۔ ایک دن ایسا ہوا کہ کسی شخص نے اپنی املاک کے اردگرد لکڑیاں کھڑی کردیں اس کی حدود کی نشان دہی کے لیے۔ اور اُس کے اس عمل نے ذاتی ملکیت کے تصور کی بنیاد ڈال دی۔ اسی کے ساتھ رفتہ رفتہ دیگر سماجی ادارے بھی وجود میں آتے گئے اور انسان جو آزاد پیدا ہوا تھا ہر جگہ پا بہ زنجیر ہوتا گیا۔ فطری انسان کے تصور نے جس کی اختراع کا تو نہیں بلکہ تشہیر کا سہرا روسو کے سر ضرور جاتا ہے انیسویں صدی کے ذہن کو اپنی گرفت میں لے لیا قرونِ وسطیٰ کے انسان کا ذہن اخلاقی ترجیحات کے معاملے میں خاصا واضح تھا۔ ان میں اہم ترین مقام اطاعتِ الٰہی کو حاصل تھا اور اس کے بعد فرماں روا اور ملک سے وفاداری جیسی اقدار آتی تھیں۔ لیکن فطرت یعنی انیسویں صدی کا خدا حد درجہ جمہوری معبود تھا۔ اُس کے روسو جیسے پیغمبروں کا عقیدہ تھا کہ فطرت سے ملنے والی تمام چیزیں یکساں طور پر خیر سے متصف ہیں اور اسی لیے تمام تر انسانی احساسات

فطری انسان کے تصور کا معاشرتی پہلو یہ تھا کہ فطری انسان اپنی تمامتر مفروضہ خلقی بھلائی یا خیر کے ساتھ جلد ہی شہدے پن پر اُتر آیا جس کا نقشہ فیلڈنگ نے ۱۷۴۹ء میں ٹام جونز میں کھینچا تھا۔ ورڈزورتھ نے اپنے احساسِ جُرم کی پردہ پوشی کے لیے فطری جذبات کے نظریے کا استعمال کیا جیسا کہ اینٹ Annete سے اُن کے معاملات سے روشنی پڑتی ہے۔ یہ درحقیقت مصلحت پسندی کا فلسفہ تھا جو فطرت پسندی اور خیر پرستی کا بھیس بدل کر افراد کی خود غرضی، ظلم پروری اور انانیت کی نمایندگی کر رہا تھا۔ ادیب و شاعران باتوں سے آگاہ تھے اور جیسے ہی فطرت پسندی کے نظریے نے سر اُبھارا اُس پر تنقیدیں شروع ہو گئیں۔ انگلینڈ کے مقابلے میں فطری انسان پر شدید تر تنقید فرانس میں ہوئی کیوں کہ ڈکنس، تھیکرے جیسے ادیبوں کے پیش نظر اپنی کتابوں کی فروخت کا مسئلہ بھی تھا۔

سرخ و سیاہ The Red and the Black کے فرانسیسی مصنف استاں دال نے اپنے ہیرو جولین سورل کو سیاسی طاقت کے حصول کی خواہش میں مبتلا دکھایا ہے جس کے لیے اس کے سامنے دو راستے ہیں۔ یا تو وہ سپاہی بن جائے یا پروہت کی جگہ سنبھال لے۔ اپنی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے سورل ہر طرح کی بداطواریوں میں ملوث ہو کر کامیاب تو ہوتا ہے لیکن آخرکار اُس پر یہ راز آشکار ہوا کہ معاشرے میں اُس کا مقام کسی طرح برتر نہیں ہے۔ یہ سوچ کر وہ دوسروں کو اذیت پہنچاتا ہے اور یہی عمل اُسے تختۂ دار تک لے جاتا ہے۔ اس طرح ناول سرخ و سیاہ میں فطری انسان کے ناگزیر انجام کی پیش گوئی کی گئی ہے۔

لیکن جیسا کہ بلزاک نے اپنے ناول اولڈ فادر بوریو میں دکھایا ہے فطری انسان کوئی ایسا کردار نہیں ہے جسے کوئی سبق سکھانا مقصود ہو۔ فلابیر کی مادام بوواری اگرچہ مقامی عورت کی تصویر پیش کرتی ہے درحقیقت فطری انسان کا ہی پورٹریٹ ہے۔ فلابیر نے خود اعتراف کیا تھا کہ "میں مادام بوواری ہوں"۔

فطری انسان کے تصوّر کے ساتھ ساتھ ایک اور تصوّر بھی اُبھرا ہے اور

وہ ہے سیاسی یا سماجی انسان کا۔ سماجی انسان اور فطری انسان دونوں جُڑواں بھائی ہیں یا ایک ہی شخص کے دو چہرے ہیں۔ دونوں ہی روسو کے ذہن کی پیداوار ہیں۔ فطری انسان کے حامیوں کو انسانی خامیوں اور کمزوریوں کے مسئلے کا سامنا رہا ہے۔ اگر انسان کو خیرِ مطلق کا مظہر سمجھ لیا جائے تو طمع اور بددیانتی جیسے قبائح کس مَد میں شمار ہوں گے۔ روسو نے اس ضمن میں یہ وضاحت پیش کی کہ انسان کامل ہے یا قابلِ اکمال ہے لیکن سماجی اداروں اور ضابطوں نے اُسے خرابی کی راہ پر لگا دیا ہے۔ یعنی کہ انسان آزاد پیدا ہوا تھا لیکن ہر جگہ وہ خود کو زنجیروں میں جکڑا ہوا پاتا ہے۔ اس طرح سیاسی یا سماجی انسان لازمی طور پر فطری انسان کا رفیق و ہمسفر قرار پایا۔ اس تصویر نے انیسویں صدی میں آنکھ کھولی اور سوشلزم کے ارتقار کے ساتھ اس کو شہرت ملتی گئی۔

ڈی۔ایچ۔ لارنس نے سیاسی انسان کو سماجی انسان اس نظریے کی بنیاد پر کہا ہے کہ اگر کسی شخص کا ماحول بدلتا ہے اور اس کی سیاسی زندگی تعقل کی رہنمائی میں منظم و منضبط ہے تو اُس کے جذبات کی براگیختگی کا اندیشہ ہمیں رہنا چاہیے۔ اس نظریے کے مطابق جس شے کی اہمیت ہے وہ خارجی زندگی ہے نہ کہ داخلی زندگی؛ اور انسانی فطرت کی انسانی تعقل کے ذریعے مشین کے مانند تربیت کی جاسکتی ہے اور اسے کنٹرول میں رکھا جاسکتا ہے؛ انسان میں خارجی اثرات کی مدد سے کمال پیدا کرنا ممکن ہے۔ فلابیر نے اپنے ناول میں اس نکتے پر توجہ مرکوز کی ہے محض سماجی ضابطوں کی اصلاح سے کوئی فائدہ حاصل ہونے والا نہیں ہے۔ اصل ضرورت ہے دلوں کی حالت بدلنے کی۔ اس کے علاوہ انسانی فطرت کو بدلنے کا کوئی اور طریقہ ہے نہیں۔

جب فطری انسان کو احساس ہوا کہ اُس کے تمام ارمان پورے نہیں ہوسکتے تو اُس کے خواب بکھر گئے اور مایوسی نے اُسے گھیر لیا۔ اس مایوسی کی زائیدہ خود ترحمی اور ملال نے ۱۸۵۰ء تک آتے آتے تلخی اور کلبیت کی شکل اختیار کرلی جو ہسٹریا

یا جنون سے زیادہ قریب تھی۔ لوگوں کو یقین ہونے لگا کہ زندہ رہنے کا واحد طریقہ یہی ہے کہ تنہائی کا سہارا لیا جائے۔ یہی نہیں بلکہ لاتریامون نے جیسا کہ "سانگز آف ملڈ ارور" میں ظاہر کیا ہے۔ مسرت و انبساط تک ہماری رسائی اُسی صورت میں ہو سکتی ہے جب ہمارے پاس اقدار کے معیار ہوں (اور یہ اقدار اخلاقی نہ ہوں تو جمالیاتی ہی سہی) اور جب ہم مسرتوں کی مختلف اقسام میں امتیاز کر سکتے ہوں۔ لیکن فطری انسان انہی تمام خواہشوں کو یکساں ترجیح دیتا تھا اور بہ یک وقت سب میں گرفتار رہتا تھا اور (نتیجہ بیشتر یہی ہوتا تھا کہ ہاتھ کچھ بھی نہ آتا) آخر نوبت یہ آئی کہ حد درجہ بے دلی اور بیزاری کی کیفیت پیدا ہوگئی اور یہی کیفیت آخر کار فطری انسان کے زوال کا سبب بنی۔ فطری انسان نے تو بڑی اُمیدیں باندھ رکھی تھیں کہ اخلاقی بندشوں سے خود کو آزاد کر کے عیشِ دوام کی دولت حاصل کرے گا۔ لیکن حقیقت تو اُس پر اب کھلی تھی۔

بودلیر نے کہا تھا کہ بورژوازی خدا میں یقین نہیں رکھتا کیوں کہ وہ دوزخ سے خوف زدہ ہے۔ فطرت پسندی سے وہ اپنی بداعمالیوں کی پردہ داری کا کام لے رہا ہے۔ اُنیسویں صدی کے نصفِ اوّل میں فطری انسان بے روک ٹوک جو چاہتا ہے کرتا ہے اور بے حیائی سے بھی نہیں چوکتا۔ لیکن اسی صدی کے نصف آخر میں اُسے اندازہ ہوتا ہے کہ ذوقِ عمل کا نتیجہ مایوسی و محرومی ہے اس لیے وہ عمل سے دست کشی اور محض تصورات میں تکمیل آرزو کا فیصلہ کرتا ہے۔ Villiers de lisle Admn اپنے ڈرامے Axel میں جو یورپ کے روحانی ارتقار کی تاریخ پر محیط ایک دستاویز ہے۔ ڈرامے کے ہیرو کو اپنے خواب کے بارے میں یہ بیان دیتے ہوئے پیش کرتا ہے:

خواب کتنے خوبصورت ہیں
ہم اُن کی تعبیر کی تمنا کیوں کریں
ہم نے اپنے پریشان دلوں میں

زندگی کے عشق کو پامال کر ڈالا ہے
زندہ رہنے کا عمل ہمارے خدام انجام دے لیں گے
میں نے اتنا زیادہ سوچا ہے
کہ عمل کے آگے سر تسلیم خم کر نہیں سکتا

انیسویں صدی جیسے جیسے آگے بڑھتی جاتی ہے ادب میں خودکشی کے واقعات کی تعداد میں بھی اضافہ ہوتا جاتا ہے اور اس کا سبب ہے درماندگی و مایوسی۔ مزید یہ کہ عمل مرد سے عورت کی طرف منتقل ہو جاتا ہے جس کا کردار اکثر و بیشتر ظالمانہ ہوتا ہے۔ Huysmans نے چار ناول لکھے جس میں اُس "نئی" رومانیت کے آغاز سے اُس کے زوال اور مذہب کی طرف رُخ پھیرنے کی مدت کے کوائف کا اختصار پیش کیا ہے۔ پہلے ناول میں جس کا عنوان 'Dawn There' ہے اُس نے رومانی بغاوت کی عکاسی کی ہے اور مذہب کے تئیں نفرت کا جذبہ یہاں اُمڈ آیا ہے۔ یہاں شیلے کے آئیڈیل فلسفے کا اظہار نہیں ملتا بلکہ رومانیت کے زیادہ پر تشدد اور کریہہ رُخ سے پردہ اٹھایا گیا ہے۔

دوسرے ناول 'Against The Grain' میں ہیرو Des Essente جسمانی و روحانی درماندگی کے سبب معاشرے سے قطع تعلق کر لیتا ہے۔ لیکن برائیوں اور زندگی کے تمام تر تجربات سے گزرنے کی اُس کی شدید خواہش ابھی ختم نہیں ہونے پاتی۔ اضمحلال کے باعث چونکہ قویٰ میں جنبش باقی نہیں جو اُسے حقیقی عمل کے قابل رکھ سکے۔ اس لیے وہ تصوراتی گناہ میں مبتلا ہو جاتا ہے جس کے نتیجے میں وہ کہیں زیادہ درماندگی کا شکار ہوتا ہے۔ یہیں وہ فیصلہ کرتا ہے کہ یا تو اپنا خاتمہ کر لے یا اپنے طور طریقے بدلے۔ ناول کے آخری باب میں ہم Des Essente کو مصروفِ دعا دیکھتے ہیں کہ وہ خدا سے عفو و رحمت کا طلب گار ہے۔ یہ التجا بذاتِ خود اُس دَور کے مزاج کی تبدیلی کی دلیل ہے جب معاشرہ مذہب کی طرف رُخ کر رہا تھا۔

تیسرے ناول منزل کی طرف (En Route) میں ہیرو مسیحیت کی منزل

کی طرف گامزن ہے۔

چوتھے ناول کلیسا (Cathedral) میں مسیحی تصوف اور ایذا پرستی کو مسیحی کردار کے حسن کے نقطہ نظر کی روشنی میں دیکھا گیا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو ایک ایسی حد درجہ فرسودہ تہذیب کا سامنا تھا جس میں نفسانی خواہشات بھی دم توڑ رہی تھیں۔ اُنیسویں صدی کا انسان بھی حقیقی زندگی سے دور کا بھی علاقہ نہ رکھنے والی انتہائی خوابناک اور آئیڈیل باتوں میں محو رہنا پسند کرتا تھا۔ اسی کے ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ پیٹر نے ابدی یا لافانی عورت کے تصوّر میں ایک ایسی عورت کے خدوخال پیش کیے ہیں جس میں خیر اور گناہ کے دونوں پہلو اپنی انتہا پر ہیں۔ اور جو زندگی کے گوناگوں تجربات سے گزر چکی ہے۔ پیٹر کے نزدیک عورت ایک گتھی ہے جس سے وہ خائف رہتا ہے۔ ڈبلیو۔ بی۔ ایٹس نے اپنی نظم "نو سکنڈ ٹرائے" میں کہا تھا:

اُس عظمت میں آگ جیسی سادگی ہے
کھنچی ہوئی کمان جیسا حُسن ہے
اس جیسی بے مثل شے آج کے دَور میں
غیر فطری معلوم ہوتی ہے
بلند و برتر اور بے لچک

ییٹس نے بھی ابتدا تو آئیڈیلزم سے کی تھی لیکن دوسرے مرحلے یعنی اُنیسویں صدی کے اواخر میں نفسانی لذتوں اور خواہشات کا رُخ کیا اور اب وہ سدابہار ذہانت کی سرگرمیوں پر لذت آگیں موسیقی کو ترجیح دینے لگا۔ اے۔ سی۔ وارڈ اور روتھ وغیرہ کا یہ خیال دُرست نہیں ہے کہ بیسویں صدی کا ادب محض انکار کا ادب ہے۔ ابتدا انکار سے ضرور ہوئی جیسا کہ ییٹس کے انکارِ محبت سے ظاہر ہے لیکن انجام کار اُس نے شہوانی و نفسانی خواہشات کی اہمیت کو تسلیم کیا جس کی

مثالیں خود ایٹس کے یہاں ملتی ہیں خصوصاً جب وہ عورت کو آدرش کو پیش کیا ہے۔

بے ریائی اور مسلسل خود احتسابی کی ہم آہنگی کے نتیجے میں انیسویں صدی میں خودکشی کے متعدد حادثات پیش آئے ہیں۔ خود احتسابی کی بڑی روشن اور مستحکم مثال فلسفی امیل (Amiel) چھوڑ گیا ہے۔ جیمس جوائس اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے زمانے میں مارسل پروسٹ بھی ادب کی تخلیق کر رہا تھا۔ اُس کا ناول "In Rememberance of Things Past" جسے درحقیقت وقت کی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ خود احتسابی کی دستاویز ہے۔ "ویسٹ لینڈ" میں بھی اڈیپس کی کہانی کارفرما ہے۔ ■■

●

جدید معاشرے پر بیزاری کے عفریت کا خوف طاری ہے اور یہی عفریت ہماری روحوں کے مکمّل خالی پن کا سبب ہے۔ اسی لیے اس زوال آمادہ سماج میں انسان کی سب سے بڑی خواہش خود کو مسرور شادماں رکھنے کی ہے۔ بودلیر نے اس بیزاری کو "نرم گدّوں پر فروکش کشت وخون کے نظارے میں محو ایک مشرقی سلطان" سے تعبیر کیا ہے۔ اس رجحان کے ثبوت میں اس حقیقت کا حوالہ دیا جاسکتا ہے کہ دو جنگوں کے دوران نازی فوج کی صفوں میں ہزاروں نوجوانوں کی شمولیت کی وجہ محض یہ تھی کہ انھیں یہ شعور ہی نہیں تھا کہ وہ اپنی زندگیوں کو کس مصرف میں لائیں۔

(بیسویں صدی کا مزاج سے)

خیر و شر کی کشمکش

مارسل پروست کے یہاں خیر و شر کے حوالے سے جو فکر اُبھرتی ہے وہ یہ ہے کہ اگر ایک فرد بھی گناہ کا مرتکب ہوتا ہے تو اس کا عذاب پوری قوم کو جھیلنا پڑتا ہے۔ اُس گناہ کی سنگینی کے تسلیم کیے جانے اور مناسب کفارہ ادا کرنے کے بعد ہی اُس کی بخشش اور توبہ کی قبولیت ممکن ہے۔ اور جدید تحلیل نفسی کے ماہرین کا بھی خیال ہے کہ کسی جبلت یا کمزوری کا اعتراف ہی اُس کے معالجے کو موثر بنا سکتا ہے۔

لیکن جدید معاشرے کا مسئلہ یہ ہے کہ نہ ہی وہ اپنے گناہوں کا اعتراف کرنے پر آمادہ ہے اور نہ ہی اُس کا کفارہ ادا کرنا چاہتا ہے۔ لامذہبیت کا اعتراف تو بڑی دور کی بات رہی یہ معاشرہ تو اپنے طرزِ سلوک سے بیزاری کو بھی تسلیم کرنے پر تیار نہیں اور جب ایسا ہے تو وہ اپنی بیزاری و بے کیفی کا علاج بھی کیوں کرے۔ قدیم زمانوں میں عبرانی شعراء کے فرائض میں یہ بھی شامل تھا کہ وہ لوگوں کو اُن مصائب و آفات سے خوف زدہ کرتے رہیں جو اُن کی بداعمالیوں کے نتیجے میں اُن پر نازل ہو سکتے ہیں۔ جدید معاشرے میں بھی کم و بیش شاعری کا یہی کام ہے اور اس فرض کی طرف توجہ کرنے والا سب سے پہلا شخص تھا بودلیر "میرے قاری، میرے منافق، میرے بھائی!" اور اس کے بعد نام آتا ہے ٹی۔ایس۔ ایلیٹ کا "ایس

تمھیں ایک مشتِ خاک میں موت کا نظارہ کرا دوں گا)

جدید معاشرے پر بیزاری کے عفریت کا خوف طاری ہے اور یہی عفریت ہماری روحوں کے مکمل خالی پن کا سبب ہے۔ اسی لیے اس زوال آمادہ سماج میں انسان کی سب سے بڑی خواہش خود کو مسرور و شاداں رکھنے کی ہے۔ بودلیر نے اس بیزاری کو "نرم گدوں پر فرو کش کشت و خون کے نظارے میں محو ایک مشرقی سلطان" سے تعبیر کیا ہے۔ اس رجحان کے ثبوت میں اس حقیقت کا حوالہ دیا جا سکتا ہے کہ دو جنگوں کے دوران نازی فوج کی صفوں میں ہزاروں نوجوانوں کی شمولیت کی وجہ محض یہ تھی کہ انھیں یہ شعور ہی نہیں تھا کہ وہ اپنی زندگیوں کو کس مصرف میں لائیں۔

ایک اور دریافت جو غالباً سب سے بڑی دریافت بھی ہے، یہ ہے کہ بودلیر نے ہی یہ نکتہ بھی پیش کیا کہ خیر اور شر کے درمیان امتیاز کے بغیر انبساط کا تصور محال ہے گویا کہ یہاں بھی بعض اقدار کا تعین کیا جا رہا ہے۔ اس اعتبار سے ہمیں اپنی غذا یا موسیقی سے لطف اندوز ہونے کے لیے لازمی طور پر مذہبیت کا سہارا لینا پڑے گا۔ اس دور میں انبساط و لطف اندوزی سے ہماری محرومی کی وجہ یہی ہے کہ مذہبی یا روحانی اقدار معدوم ہو چکی ہیں۔ تو ایک بار پھر ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ایچ۔ ڈی۔ روتھ اور اے۔ سی۔ وارڈ اپنے اس دعوے میں حق بجانب نہیں ہیں کہ جدید دور تشکیک زندیقیت اور انکار کا دور ہے کیوں کہ اس میں ہمارا واسطہ قدیم اقدار کی توثیق سے بھی پڑتا ہے اور اس طرح عظیم روحانی حقائق سے پردہ بھی اٹھتا جا رہا ہے۔ اگر انتشار اور بدنظمی ہے تو معاشرے میں ضرور مل جائے گی نہ کہ شاعر اور فنکار کے دماغ میں۔ ہاں معاشرے کا ایک حصہ ہونے کے ناتے اسے ضرور کسی حد تک اس انتشار کا ذمے دار قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے پہلو بہ پہلو شاعر ہی ہے جو کسی نظم و ضبط سے عاری، انتشار زدہ سرمایہ دارانہ معاشرے پر قانون و ضابطے کی حکمرانی قائم کرنا چاہتا ہے کیونکہ یہ ایسا معاشرہ ہے جو اقدار کے احساس سے بھی دست بردار ہو چکا ہے۔ بالفاظ دیگر شاعر اس طرح پرانی اقدار کی

معنویت کو پھر سے تسلیم کروانے کی کوشش کرتا ہے اور ان معنوں میں شاعر کسی پیغمبر سے کم نہیں جو دنیا کے سامنے اُس کے سیاہ و سفید کو لا رکھتا ہے۔

اُنیسویں صدی کے ایک فلسفی کے خیال کے مطابق شر گم کردہ راہ خیر ہی تو ہے۔ مگر قرونِ وسطیٰ کے مسیحی نظامِ فکر میں شر کو واضح طور پر ملموس و محسوس اور حقیقی مظہر کی حیثیت حاصل تھی۔ اور اسی بنا پر انسانی فطرت میں پنہاں عناصرِ شر کی تجسیم بھی اکثر کی جاتی تھی۔ اس اندازِ فکر کی بدولت شر کو ایک مادی عنصر کے طور پر محسوس کرنے کی پیغمبرانہ صلاحیت مدت دراز کے بعد ایک بار پھر شاعر کو مل گئی۔

فرد سے بودلیر کا تقاضہ یہ ہے کہ اگر وہ خیر کے ادراک و احساس سے قاصر ہو تو بھی کم از کم شر کے ہی براہِ راست ذاتی تجربے سے گزرے۔ ورنہ جدید انسان گناہ اور شر کے وجود کی شناخت سے ہی منحرف ہو جائے گا۔ بودلیر کے خیال میں شر کی تقلید ہی وہ ذریعہ ہے جو انسان کو موجودہ اخلاقی صورتِ حال کے احساس و شعور تک پہنچا سکتا ہے۔ اسی بنیاد پر اُس نے بدی کے پھول میں شر کی تہوں کو اس طرح کھولا ہے گویا کہ وہ کوئی بہت پُرکشش اور بیش قیمت شے ہو غرض کہ شر کی اتباع وسیلۂ اصلاح ٹھہری۔

مگر شر کا تعاقب انسان کو اس دنیا میں ہی نہیں بلکہ خود اپنی ذات کے اندر اور اپنی گناہ آلود روح میں بھی کرنی چاہیے۔ بودلیر خود حد درجہ تنہائی کی زندگی گزارتا تھا۔ وہ (قرض خواہوں کے خوف سے کمرے میں بند ہو جاتا تھا) اور وہ واحد جگہ جہاں اُس کا رابطہ شر سے ہو سکتا تھا اس کی ذات ہی تھی جس کے اندر وہ ہر لمحہ جھانکتا رہتا تھا۔ اُس کے لبوں پر یہ التجا ہوتی تھی:

"اے میرے آقا اور معبود مجھے اپنے جسم و روح کی حقیقت پر بلا اکراہ غور کرنے کی قوت عطا کر۔" یہاں "بلا اکراہ" کا لفظ توجہ طلب ہے کیوں کہ اگر غور و خوض کے عمل میں اکراہ در آئے تو لاتعلقی یا معروضیت جاتی رہے گی اور کوئی بھی دریافت ممکن نہ ہو پائے گی۔

اگرچہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے شاعری میں کئی انقلابی تجربے کیے لیکن ایک تجربیت پسند شاعر کی حیثیت سے وہ ایسا روایت پسند بھی ہے جس نے سترھویں صدی میں انگریزی کی مابعد الطبیعیاتی شاعری کی روایت کو آگے بڑھایا۔ اس اعتبار سے ایلیٹ نے بودلیر کی تقلید کی جو خود بھی روایت پرست تھا اور ہر پہلو سے ریسن کا مقلد تھا۔ ایلیٹ نے ہماری توجہ اس جانب مبذول کرائی ہے کہ انگریزی شاعری فرانسیسی شاعری سے اس معنی میں مختلف ہے کہ اول الذکر کے ارتقا میں سکوت کے طویل وقفے آتے رہے ہیں ہر چند کہ یہ وقفے سترھویں صدی کی اگلی روایت سے ہی مخصوص ہیں نہ کہ بعد کے زمانے کی روایت سے۔ فرانسیسی شعرا نے کم و بیش ہر عہد میں انفاقی روح سے بنیادی سروکار رکھا ہے۔

بودلیر کا خیال تھا کہ شاعر کو اپنے جذبات و احساسات کو بیان کرنے سے زیادہ انھیں قاری کے ذہن تک حسی پیکروں کے وسیلے سے منتقل کرنا چاہیے۔ اسی خیال کو ذرا ترقی یافتہ شکل میں ایلیٹ نے پیش کیا جس نے یہ مشاہدہ کیا کہ حسّی پیکروں کی ترسیم کے لیے شاعر ادب یا کسی اور شے کا سہارا نہیں لے گا بلکہ اپنے غیر شعوری ذہن کو رہنما بنائے گا اور یہ شعوری ذہن مثل گرداب کے ہے جس کی گہرائی میں فرد کو اُترنا چاہیے۔ بودلیر کے کلام سے مندرجہ ذیل اقتباس جدید شاعری کے مفہوم اور تیکنک کو ظاہر کرتا ہے۔ یعنی کہ رومانٹک شعرا تمثیل، تشریح اور آرائش کے لیے پیکروں سے کام لیتے تھے لیکن جدید شعرا کے نزدیک پیکر کا مطلب ہے ایک ثابت و سالم تجربہ:

> "آہ! کس قدر لطیف ہے ایک نقطے کو مرکزِ نگاہ بنانے اور آسمان اور سمندر کی اتھاہ گہرائیوں میں آنکھیں غرقاب کرنے کا تجربہ .... افق پر تھرتھراتی ہوئی ننھی سی کشتی جس کی کوتاہ قامتی اور مہجوری میرے ناقابلِ تلافی وجود سے آنکھیں ملا رہی ہے؛ موجوں کا بے کیف نغمہ: یہ سب یا تو میرے خیالات کے آئینہ دار ہیں یا

میں اُن کا آئینہ ہوں! کیونکہ محویت کی آب و تاب میں انا کو گم ہوتے دیر نہیں لگتی) میری طرح یہ بھی سوچتے ہیں مگر موسیقی اور رنگینی سے ہم آہنگ اور ہر طرح کے ابہام، قیاس آرائی اور تحریف سے عاری ہیں۔

رومانوی اور جدید شعراء کے درمیان ایک دوسرا فرق یہ ہے کہ رومانوی شاعر کا اولین سروکار خود اپنی شخصیت کے اظہار سے ہے جب کہ موخرالذکر خود کو اپنے تجربے اور اشیاء کے ہجوم میں گم کر دینے کا آرزو مند رہتا ہے۔

بودلیر اور نظریۂ وحدت (کرسپانڈنس)

فطرت ایک ایسا معبد ہے جہاں بعض اوقات زندہ ستونوں سے گنجلک الفاظ اُبھرتے ہیں، جہاں انسان کا سابقہ رموز و علائم کے ایسے جنگل سے پڑتا ہے جن کی مانوس نگاہیں اُس کا تعاقب کرتی رہتی ہیں۔ ایسی گہری بازگشت کی طرح جو اُس کے کانوں میں کہیں دور سے آتی ہیں:

تاریک اور گہری ہم آہنگی میں
روشنی اور اُجالے کی طرح وسیع
گویا جہاں خوشبو، رنگ اور آواز ہمکلام ہوتے ہیں
یہاں بچوں کے گداز جسم جیسی تر و تازہ خوشبوئیں ہیں
روئی کی طرح نرم اور گلاب کی طرح سرسبز

سطور بالا سے یہ اندازہ قائم کیا جا سکتا ہے کہ حواس کے مظاہر اصل جواہر کے محض سائے ہیں جو واحد اور مطلق حقیقت کے اوصاف کی بھی یاد دلاتے ہیں، اس کا مطلب یہ ہوا کہ تمام مظاہر کے درمیان ایک بنیادی وحدت کارفرما ہے اور یہ وحدت سماعت و بصارت جیسے حواس کا بھی خاصہ ہے۔ اس نظریۂ وحدت کے مطابق آنکھ سے نظر آنے والے مظاہر کو قوت سامعہ یا لامسہ کے حوالے سے بھی مختلف

صورتوں میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اور اسی لیے بودلیر نے یہ خیال پیش کیا کہ شاعر کو اپنے احساسات کے اظہار یا بیان کے بجائے انھیں جسی پیکروں میں ڈھالنا چاہیے۔ بودلیر کہتا ہے کہ روح کی بعض کیفیتیں جو تقریباً مابعد الطبیعیاتی نوعیت کی ہوتی ہیں خود کو پوری طرح انسانی آنکھ کے سامنے پھیلے ہوئے کسی نہ کسی مختصر ترین منظر کی صورت میں منکشف کرتی ہیں اور پھر یہی منظر اُس کیفیت کی علامت بن جاتا ہے۔

یہاں ہم نظریۂ علامت کی ایک نہج سے متعارف ہوتے ہیں۔ علامت نگاری کی دوسری نہج اُس کی نظم "کرسپانڈنسز" سے سامنے آتی ہے اور یہی نہج ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اختیار کی جب تمام مظاہر میں بنیادی وحدت کی کارفرمائی کے نظریے نے اس مفروضے پر کہ یہی وحدت آخری حقیقت یا خدا ہے مذہبی روحانیت سے جلد ہی ہاتھ ملا لیا۔ اس اعتبار سے یہ بودلیر ہی تھا جس نے اُس علامتی شاعری کی دو جہتوں کی نشان دہی کی جس کا ارتقاء بعد کے زمانے میں دیگر شعراء کے یہاں ہونا تھا۔ اتنا ہی نہیں بلکہ یہ بھی بودلیر کی ہی فکر تھی کہ اس نے قدرتی انسان کی شکست کے بعد پہلی بار غیر کامل یا اپنے ذہن کی تہوں کو کھنگالنے میں مصروف معصیت کار انسان کا تصور پیش کیا۔ اور اگر ہم یہ کہیں کہ اُس نے ایسے کسی وجود کی دریافت نہیں کی تو بھی اتنا تو یقینی ہے کہ کم ازکم اُس نے گناہ اور شر کی ہی دریافت کرلی۔ بودلیر نے دوزخ بلکہ ایک زندہ دوزخ کی بھی دریافت کی اور اُس کی تجسیم اُسے جدید معاشرے میں ہوتی نظر آئی۔ اُس کے نزدیک دوزخ دو طرح کے ہیں: ایک وہ جہاں انسانی حواس تمام اخلاقی پابندیوں اور ذمے داریوں سے آزاد ہوجاتے ہیں۔ رومن کیتھولک عقیدے کی رو سے (اور بعض دیگر اہم عقائد کے مطابق بھی) حواس کا بے جا استعمال بذاتِ خود گناہ کے ہی درجے میں شمار کیا جائے گا۔ جب کوئی شخص قریب المرگ ہوتا ہے تو اس کی آنکھ، ناک، ہونٹ وغیرہ پر مقدس تیل کا لیپ کر دیا جاتا ہے۔ (یہی عمل پیدائش کے وقت بھی ہوتا ہے) اور اس انداز میں پہلا جہنم یعنی تمام اقدار

سے دست برداری دوسرے جہنم کی طرف لے جاتا ہے۔

بیزاری کا دوزخ

دانتے کے خیال کے مطابق ارذل ترین گناہگار وہ لوگ ہیں جو کسی قسم کی اقدار میں یقین نہیں رکھتے لیکن کسی گناہ کے ارتکاب سے خائف بھی رہتے ہیں۔ انھیں دوزخ بھی قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے اور وہ بخشش سے مایوس بیزاری کے دوزخ میں انتظار کی طویل ساعتیں کاٹتے رہتے ہیں کیوں کہ اُن سے کوئی گناہ سرزد ہوا نہیں رہتا۔ بودلیر کا بھی یہی عقیدہ تھا کہ ارتکابِ گناہ کی صلاحیت سے محرومی انسانی وقار کی آخری علامت سے محرومی کے مترادف ہے۔ اگر کوئی شخص ولی نہیں بن سکتا تو نہ سہی لیکن وہ گنہ گار تو بن سکتا ہے۔ "شعورِ گناہ" (ایورنس آف اِول) میں بودلیر رقمطراز ہے:

> "کمینگی ہمیشہ ناقابلِ معافی ہوتی ہے مگر یہ جاننے کے لیے بھی اپنی جگہ بعض صلاحیتیں درکار ہیں کہ کوئی شخص کمینہ ہے اور سب سے زیادہ ناقابلِ تلافی بُرائی یہ ہے کہ کوئی شخص گناہ کا ارتکاب کرے یہ جانے بغیر کہ وہ گناہ ہے۔"

اس لیے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ بھی اسی خیال کا حامل ہے کہ ارتکابِ گناہ اخلاقی اعتبار سے کچھ نہ کرنے سے کہیں برتر ہے۔ اگر جدید معاشرے کو کسی اخلاقی قدر کی دریافت مقصود ہے تو شر کی حقیقت کے اندر جھانکنا ہوگا۔

جدید ناول نگار اپنے قلم سے مختلف انداز کے دوزخ تخلیق کر رہے ہیں۔ ایلیٹ نے دوزخ تعمیر کرنے کا فن بودلیر سے سیکھا ہے۔ دانتے کے بعد یورپی ادب اس دوزخ سے پہلی بار متعارف ہوا۔ جدید شہر کے خیال تک رسائی دراصل جدید معاشرے کی زندگی کے مفہوم تک رسائی کی کوشش کی غمازی کرتی ہے۔ اگر ہم مختلف ادوار کی شاعری کا بغور جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ روزمرہ زندگی میں استعمال ہوتے

والی چند اشیاء کا ہی نام اُن میں لیا گیا ہے۔ معمولی اشیاء کو کوئی شعری اہمیت حاصل نہیں ہونے پائی۔ یہ بات دُرست ہے کہ عظیم شاعری میں بعض ایسی چیزوں کا ذکر آیا ہے لیکن اُن سے تخلیقی عمل میں بروئے کار آنے والے جن اوزاروں کی نشان دہی ہوتی ہے، ان میں سے ایک ہل بھی ہے۔ مگر جدید عہد کے آغاز سے بعض ابھی تک نامعلوم اور عجیب آلات واوزار معرضِ وجود میں آئے ہیں جو شاید ہی کسی تخلیقی یا پیداواری مصرف میں لیے جاتے ہوں بلکہ اُن کا استعمال بیشتر تخریبی مقاصد میں ہی ہوتا ہے۔ اب جدید شاعر کے پیش نظر جو فرائض ہیں وہ ہیں ایسی اشیاء کو اپنے شعور و تخیل میں سمونا اور دوسرے یہ کہ اُنھیں انسانی صفات کے آئینے میں دیکھنا۔ جہاں تک انگریزی شاعری کا سوال ہے اس میں جدید شہر کو شعور و تخیل میں سمونے کا تجربہ سب سے پہلے ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے کیا۔ بودلیر کے بعد کے زمانے کی شاعری میں شہر کو واضح طور پر موضوع بنایا گیا ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اپنے دوزخ کی تخلیق میں رنگ و آواز اور پیکر اور ایک جدید شہر کے مظاہر سبھی سے کام لیتا ہے۔ شاعری میں معمولی درجے کی اشیاء کو برتنے کا ہنر اُس نے لافورج سے سیکھا تھا اگرچہ اس طرز کا موجد بودلیر ہے۔ جدید شاعری کو ایک اور گراں بہا عطیہ جو بودلیر کی طرف سے ملا وہ ہے خواب اور حقیقت کو پہلو بہ پہلو رکھنے کا رویّہ۔ جیرالڈ ڈی نروال نے ابتداً Reve یعنی خواب، التباس یا وہم کا تصوّر دیا تھا جسے بودلیر نے ترقی دی۔ اصل خواب اور تجزیے کے بغیر چھوڑ دیے گئے نقش کے مقابلے میں وضاحتی اور مثبت آرٹ شرک کے مترادف ہے۔ یہاں تمام اشیاء، خود مکتفی صراحت اور ہم آہنگی کے لطیف ابہام کی حامل ہیں۔

اور یہیں سے ہمیں جدید شاعری کی بنیاد بھی فراہم ہو جاتی ہے۔ فطری اور سیاسی انسان کی ناکامی کا علم، نامکمل یا گناہگار انسان کی دریافت، بیزاری کے سنگین ترین گناہ ہونے کا انکشاف، اخلاقی اقدار کے قیام کے لیے خود فرد کے ذہن میں پنہاں معصیت کی پردہ کشائی کا لزوم ایسے خیالات ہیں جو ایلیٹ نے تمام تر بودلیر

سے ہی اخذ کیے ہیں۔

ریں بو کا تصورِ دوزخ (ایک موسم دوزخ کا)

ویلاں اور بودلیر دونوں ہی محبت، سخاوت اور انسانی ہمدردی کی مسیحی اقدار کے احیار کی کوشش کر رہے تھے۔ یہی بات ریں بو کے بارے میں بھی کہی جا سکتی ہے۔ اس کی ایک نظم میں ایسے دو لڑکوں کا ذکر ہے جن کا واسطہ ایک نان بائی سے پڑتا ہے۔ اس کے ہاتھوں روٹی بننے کا عمل ان بچوں کے لیے دنیا کا حیرتناک ترین منظر ہے۔ اسی طرح ایک اور مقام پر اُس نے ایک محوِخواب معصوم بچی کی تصویر پیش کی ہے جو دو فرشتوں کو اپنے سر کی جوئیں نکالتے ہوئے دیکھتی ہے۔ اپنی عمر اور احساس کے مطابق اُس کے ساتھ کسی کا شفیق ترین سُلوک یہی تھا جس کا وہ تصور پیش کر سکتی۔

ورلین (۹۶-۱۸۴۴ء) کے شعری منصوبے کے نکات یہ تھے:

(۱) شاعری واقعات کا بیان اور وضاحت نہیں ہونی چاہیے۔ یہ اسی تاثیر کی متقاضی ہے جو موسیقی میں ملتی ہے۔ اس میں تخلیق کی گئی تماثیل ایسی نہ ہوں جو فی الفور مفہوم وخیال کے قالب میں لائی جا سکیں۔ بلکہ موسیقی کی مانند سمجھنے سے پہلے ہی اس سے ہمارے احساسات متاثر ہو جائیں۔ اس خیال سے سب سے پہلے والٹر پیٹر نے روشناس کرایا جب اُس نے کہا تھا کہ "تمامتر آرٹ اپنی ارفع شکل میں موسیقی سے جا ملتا ہے۔

(۲) نظم نگاری کا کوئی ایک مسلسل انداز نہیں بلکہ متنوع ہونا چاہیے۔ ایسا انداز جو موقع ومحل سے مناسبت رکھتا ہو۔

(۳) ایسا نہ ہو کہ شاعر اپنے الفاظ کے انتخاب کے معاملے میں کسی روایت کے آگے سرنگوں نہیں ہو جائے۔ ضروری ہے کہ وہ عام زبان میں شامل متروک الفاظ کو خارج کر دے اور ہاں الفاظ کو باہم ملانے میں غیر معمولی تراکیب استعمال کی جائیں جو پہلے تجربے میں نہ آئی ہوں۔

(۴) شاعری ایسی ہو جس سے کسی واضح یا حتمی نہیں بلکہ پیچیدہ اور مبہم تجربے کا اظہار ہو۔ یہ وضاحت و ابہام کے امتزاج کا نمونہ ہو۔

خیال و احساس کے مختلف رنگ باہم دگر مل جائیں۔ اس میں لفاظی بالکل نہ ہو۔ فصاحت کی گردن مروڑ دی جائے۔ ورلین نے اسی نکتے کے پیش نظر بیانیہ اور توضیحی شاعری کو ادب محض کا نام دیا ہے اور انھیں آرٹ یا موسیقی جیسے فنون کے زمرے میں شامل نہیں کیا ہے۔ ورلین نے ایلیٹ کو تو نہیں ہاں ییٹس کو کسی حد تک ضرور متاثر کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ایلیٹ کا تعلق بودلیر اور ریں بو کی قائم کردہ روایت سے ہے نہ کہ ورلین کے تصورات سے۔ ورلین کی طرح رمباڈ کی بھی اپنے فن میں دہرے سروکار کا ثبوت دیا ہے یعنی (۱) اخلاقی اور مذہبی مسائل اور (۲) اظہار کا مسئلہ اور بنیادی طور پر یہ دونوں ایک ہی حقیقت کی مظہر ہیں۔ ریں بو کے نظریۂ شعر کو مختصراً حسب ذیل تین نکات میں بیان کیا جا سکتا ہے:

(۱) شاعر کو علم و کشف کا حامل ہونا چاہیے جس کی بصیرت کی رسائی جنت و دوزخ کے نظاروں تک بھی ہو سکے۔

(۲) شاعر کی اسی بصیرانہ صلاحیت کو دنیا کی فلاح و بہبود کے لیے بروئے کار لایا جانا چاہیے۔

(۳) حواس کی یک سمتی کو دیدہ و دانستہ بے سمتی سے ہمکنار کرنا چاہیے۔ یہ کہتے ہوئے افلاطونی نظریہ محل نظر نہیں ہے۔ حواس کے تمام مظاہر میں داخلی ربط و وحدت کا مطلب یہی ہے کہ ایک حس سے تعلق رکھنے والے مظہر کو دوسرے کسی مظہر میں بآسانی منتقل کیا جا سکتا ہے۔ بات یوں ہے کہ ریں بو کا منشا انسانی ذہن میں تشنج و اختناق کی ایسی کیفیت کی شعوری تخلیق ہے جس کے زیر اثر مختلف حواس ایک دوسرے میں خلط ملط ہو جائیں کہ انھیں الگ الگ کرنا مشکل ہو۔ ریں بو کے یہاں ابہام کا ایک مخصوص تصور ہے جس کی رو سے ابہام بذاتِ خود اپنے اندر وضوح کے عناصر رکھتا ہے جس کی مثال

ذیل کی سطور ہیں :

میں نے خاموشیوں کو الفاظ کی صورت دی
میں نے جو سچ تھا وہ رقم کر دیا
میں ناقابلِ اظہار باتوں کو بھی قیدِ تحریر میں لایا
میں نے جنوں خیزیوں کی پرواز کو روک دیا

انسانی ذہن کی عقدہ کشائی اور اُس کی تفہیم کے باب میں ریں بو کا خیال ہے کہ یہ عمل ذہن کی تمام کیفیت کے دوران نہیں بلکہ جذباتی ہیجان کی حالت میں انجام پانا چاہیے۔

بودلیر کا دوزخ واماندگی اور بے کیفی سے عبارت ہے تو دوسری طرف ریں بو کے تصوّر دوزخ پر ہر طرح کی اخلاقیات سے بے نیاز حواس کی حکمرانی ہے۔ اگرچہ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے بھی واماندگی کے عنصر کو اپنے تصوّر دوزخ میں جگہ دی ہے لیکن وہ کم و بیش ریں بو کے تصوّر سے مماثل ہی ہے اور یہ دوزخ دونوں کے نزدیک گناہوں کا دہکتا ہوا الاؤ ہے۔ بودلیر کی فکر کا حاصل یہی ہے کہ انسان کی معصیت کاری کا اُسے ادراک ہو گیا تھا۔ ریں بو نے اس حقیقت تک رسائی حاصل کی کہ انسان کی معصیت کاری کا علاج مسیحی تصوّر خیر اور جود و سخا میں ہے جس پر نہ صرف فرد بلکہ پورے معاشرے کو عمل پیرا ہونا چاہیے :

اگر میری یادداشت خطا نہیں کر رہی ہے
تو کبھی میری زندگی سب کو صلائے عام دیتی تھی
جہاں صہبا ہی صہبا کی روانی تھی
ایک شام میں نے حُسن کو اپنے زانو پر فروکش کیا
پر اُس میں بھی مجھے تلخی ہی ملی اور آخر اُس پر لعنت بھیجی
میں نے انصاف کے مقابل خود کو لیس کیا
اور محاذ چھوڑ کر بھاگ نکلا

اے بد روحو! میرے دامن میں تمھارے لیے
افلاس و نفرت کے سوا کچھ بھی نہیں۔

ایک اور اقتباس اس طرح ہے:

میں نے اپنے ذہن کو انسانی آرزوؤں سے پاک کرنے کی ہر تدبیر
کی ہر خوشی سے بے گانہ ہونے کے لیے میں نے اُس پر خونخوار درندے
کی طرح جست لگائی مگر بدقسمتی کے آگے مجھے سر بہ زانو ہونا پڑا۔

ان سطور میں ہمیں مثبت اقدار پر تاکید صاف دکھائی دیتی ہے جس سے وارڈ اور روتھ نے صرف نظر کیا تھا۔ یہ وہی شاعری ہے جس کے جلو میں ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے ذہن کی نشو و نما ہوئی تھی۔

ریں بو کو اس بات پر اصرار تھا کہ تاریخ کے ہر عہد میں انسانی تجربات میں یکسانیت رہتی چلی آئی ہے۔ اس لیے وہ تمام انسانی تجربات اُٹھا لینے کے لیے مضطرب رہتا تھا۔ ایلیٹ کا سابقہ چونکہ اس وقت تک بودلیر سے نہیں پڑا تھا اس لیے یہ واضح ہے کہ اُس نے جذباتی ہیجان اور حیوانی زبان کے تلازمے وغیرہ کے عناصر ریں بو سے لیے جو ایک جگہ کہتا ہے:

میں کس سے اپنی زندگی کا صلہ چاہوں
میں کس درندے کی پرستش کروں
یہ کس مقدس شبیہہ پر حملہ ہوا ہے
میں کون سے دل توڑوں
وہ کیسے جھوٹ ہیں جنھیں میں چھپائے رکھوں
میں کس خون کو روندوں

بودلیر کی نظم "اجنبی" میں ہم نے دیکھا تھا کہ وہ اس کے دل میں ماں باپ بھائی بہن کسی کے لیے کوئی محبت کا جذبہ نہیں ہے۔ لیکن اس کے بارے میں برعکس صورتحال بھی یکساں طور پر صحیح ہو سکتی ہے۔ کیوں کہ اُس نے اقدار کے درمیان کوئی خطِ فاصل

نہیں کھینچا ہے اور اس اعتبار سے ہر شے سے یکساں محبت و تعلق ممکن ہے۔ کوئی شخص اپنی قیمت کسی خریدار یا نیلامی بولی بولنے والے سے لگوا سکتا ہے، کسی درندے پر جھپٹ سکتا ہے اور کسی مذہب پر حملہ آور ہو سکتا ہے۔ اس طرح کہ کسی ترجیح یا ناپسندیدگی کی گنجائش نہ چھوڑے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ برائی اور بدی میں بسیط فرق ہے۔ برائی محض ذوقِ سلیم، جمالیاتی حس اور سلیقہ مندی کے ضوابط و معاییر کی خلاف ورزی ہے جب کہ بدی کہیں زیادہ بنیادی اور سنگین نوعیت کا عمل ہے اور خود انسان کی فطرت کے خلاف کیا گیا ایک گناہ ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے یہ نتیجہ نکالا کہ ریں بو، کونارڈ، ہنری جیمس اور ہاتھورن سبھی کے یہاں بدی کا ادراک پایا جاتا ہے۔ اور یہ کہ اذیت کوشی کے ضابطے (بدی کی دریافت) کی پابندی اخلاقیات اور مذہب کی جستجو کے سفر میں ایک ناگزیر منزل ہے۔ ریں بو اور بودلیر دونوں شاعروں نے اقدار کی تلاش میں اس ضابطے کو بخوشی قبول کیا تھا۔ ریں بو کے مطابق جدید سائنس کے کمالات و ترقیات تماشہ گری سے زیادہ کچھ بھی نہیں کیونکہ روحانی زندگی سے ان کا دور کا بھی واسطہ نہیں ہے (اور یہ کمالات ڈاکٹر فاسٹس کی کرتب بازیوں کی طرح ہیں) وہ آتشِ دوزخ کا اس لیے خیر مقدم کرتا ہے کہ کیونکہ بدی کا علم اخلاقیات کی دریافت کے لیے ضروری ہے اور یہی آگ انسان کو اس کے گناہوں سے پاک کرے گی۔ آخر وہ اس نتیجے پر پہنچتا ہے کہ سائنس میں معلومات کی بھرمار تو ہے لیکن اس سے علم تک رسائی نہیں ہوتی۔ (سائنس کی علم سے تہی دامنی کو ایلیٹ نے موت کی ایسی خیالی مملکت سے تعبیر کیا جو بینائی سے محروم ہو)۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نہ تو اذیت کوشی سے گریزاں ہے اور نہ ہی اس سے بالاتر ہونا چاہتا ہے بلکہ ایک ضابطے کی حیثیت سے اُسے تسلیم کرتا ہے لیکن شیلی کے برعکس اُسے احساس بھی ہے کہ ہمیں اذیت جبراً برداشت کرنی چاہیے اور یہ ہمیں کسی نتیجے تک نہیں پہنچا سکتی۔ اور یہ کہ اذیت کوشی کو کسی اخلاقی یا مذہبی ضابطے یا فلسفیانہ نظام سے مربوط ہونا چاہیے اور اس کا اطلاق معاشرے کے افراد اپنے اوپر برضا و رغبت

کریں نہ کہ تامل واکراہ کے ساتھ۔ ایلیٹ نے دانتے کی ان سطور کو نقل کیا ہے کہ "اور اسی لیے میں تجھ سے التجا کرتا ہوں اُس نیکی کا واسطہ دے کر جو تجھے بلند ترین زینے تک لے جانے والی ہے۔ دریں اثنا ذرا میرے درد کا بھی خیال رکھنا"۔ پھر اُس نے اُس آگ میں چھلانگ لگا دی جو اُس کی اصلاح کرتی ہے۔ (یہ جملہ ارنوٹ ڈینیل کی زبان سے ادا ہوتا ہے) دوزخ کی آگ سے اس کے مکین سخت برہم ہیں کیونکہ یہ انسانوں کو صرف سزا دیتی ہے۔ لیکن عالمِ برزخ میں رکھے گئے لوگ برضا و رغبت ہر اذیت کو گلے لگا لیتے ہیں کیوں کہ وہ اُن کے تمام گناہوں کو دھو ڈالے گی۔ یہاں تک کہ آتشِ جنت بھی جو دراصل نورِ الٰہی ہے کسی قدر درد کا باعث بنتی ہے لیکن یہ درد سرشاری کا نتیجہ ہے اذیت کا نہیں۔ اس طرح ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے عموماً اذیت کی دو اقسام کو ایک دوسرے سے ممتاز و نمایاں رکھا ہے (۱) روحانی اور غیر منفعت بخش اور (۲) وہ اذیت جو آخرش خدا تک پہنچاتی ہے۔

ادب کی تخلیق میں اذیت کوشی کے مقام کا جائزہ لیں تو سب سے پہلے ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس پر نظر جاتی ہے جس نے کہا تھا کہ "جب تک ہم میں زندگی کا المیاتی احساس نہ پیدا ہو جائے ہم زندہ رہنے کے عمل کا آغاز ہی نہیں کر سکتے۔" اس طرح اُس کا یہ قول بھی قابلِ توجہ ہے کہ "جب ہم دوسروں سے لڑتے جھگڑتے ہیں تو اس سے لفاظی جنم لیتی ہے اور جب خود سے اُلجھتے ہیں تو شاعری کو وجود بخشتے ہیں۔"

شاعری کی تخلیق اذیت کوشی کے ضابطے کو بخوشی تسلیم کرنے کے بعد ہی ممکن ہے۔ اذیت کوشی کی مختلف اقسام ہیں جس کی وضاحت The Passions of Christ سے ہوتی ہے۔ ان میں پہلی جسمانی اذیت کوشی ہے (عیسیٰ مسیحؑ قید کے دوران بخوشی فاقہ کشی کرتے ہیں اور صرف ایمان کی قوت سے ہر شے کا مقابلہ کرتے ہیں)۔ دوسری وہ اذیت ہے جو انسانی رشتوں کی نا اعتباریت سے وجود میں آتی ہے۔ (حضرت عیسیٰؑ اس بات سے باخبر ہیں کہ حوارین اُن کے اعتماد کو ٹھیس پہنچانے والے ہیں) تیسری اذیت کا سبب ایک نئے پیغام کو پیش کرنے والے شخص کے ساتھ

انسانوں کا ناروا سلوک ہے (کانٹوں کا ایک تاج حضرت عیسیٰؑ کے سر رکھ کر اُن کے پیغام کا تمسخر اُڑایا جاتا ہے)۔ چوتھی اذیت انسانی ذہن میں پلنے والا تصادم ہے (اور جس کا سبب مسیحی سیاق میں حضرت عیسیٰؑ کے مصلوب کیے جانے پر یہودیوں یعنی خود اُن کی اُمّت کا اصرار ہے۔ وہ اس اُمّت کے لیے ایک پیغام لے کر آئے اور اسی نے اُن کے ساتھ بدسلوکی کی۔ اے میرے لوگو! آخر میں نے تمھارے ساتھ کون سی بُرائی کی ہے)۔ پانچویں اذیت ہے تشکیک اور نا اُمیدی کی۔ حضرت عیسیٰؑ کو خود شک ہونے لگتا ہے کہ وہ خدا کے پیغمبر ہیں بھی کہ نہیں۔ یا خدا، یا خدا! تو نے مجھے کس شے سے محروم کر دیا ہے۔ یہ اذیت اور دُکھ ہی تو ہے جو بیش قیمت ہے اور جو انسانیت کو بدلتی ہے۔

ایلیٹ اکثر و بیشتر کسی ایسے تجربے کا حوالہ دیتا ہے جس کا ذکر اس سے پہلے بودلیر یا ریں بو یا کوئی اور شاعر کر چکا ہو۔ ایک جگہ اُس نے لکھا ہے کہ بسا اوقات میرے تجربات وہی ہوتے ہیں جو میرے مطالعے میں آ چکے ہوں۔" رومانوی حرا کو سمجھنے کے لیے ہمیں اُن کی زندگی اور ذاتی تجربات کے بارے میں جاننا ہوگا۔ اسی طرح ایلیٹ کی تفہیم کی غرض سے اُن ادیبوں کو پڑھنا ہوگا جن کا مطالعہ ایلیٹ نے کیا تھا۔ ایلیٹ کے خیال کے مطابق اذیت کوشی اُس وقت تک ادھوری ہی سمجھی جائے گی جب تک کوئی مذہبی تجربہ اُسے درجۂ کمال کو نہ پہنچائے۔ مثال کے طور پر شیلی کی اذیت کوشی روحانی اصطلاح میں کسی زمرے میں نہیں رکھی جا سکتی اور اسی لیے اُس کی کوئی معنویت بھی نہیں تھی۔

اذیت کوشی کے اس پس منظر میں اگر ہم بودلیر، ریں بو اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے تصورِ دوزخ کا جائزہ لیں تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ اول الذکر نے اپنے تخیل کی مدد سے ایک ایسے دوزخ کا ادراک کیا تھا جس میں یہ پورا عہد جل رہا ہے، اور اس سے زیادہ کچھ نہیں۔ اور یہ بات بھی ہے کہ بودلیر کسی پائدار اور مثبت فلسفۂ حیات کی روشنی میں نہ تو اس دوزخ کی وضاحت کر سکتا ہے اور نہ ہی اس کا سرا کسی مذہب سے

جوڑنے پر قادر ہے۔ بودلیر کے برعکس ریں بو کے احساس کی رسائی اس حد تک ہوگئی تھی کہ یہ دوزخ کا ایک مسیحی یعنی مذہبی تصور ہے جس کی تخلیق ہمارے معصیت کار حواس نے کی ہے اور اس دوزخ سے نجات کا اگر کوئی راستہ ہے تو مسیحی نظام عقائد میں پناہ جوئی ہے۔ اس عقیدے سے مربوط اُس نے دو لازمی صفات کی بھی دریافت کی۔ ایک ہے انکساری اور دوسری سخاوت وفیاضی۔ "میں مستور ہوں اور غیر مستور بھی" (مستور ہوں عقلیت، سائنس اور جدید ترقیات کی وجہ سے اور غیر مستور ہوں یعنی اب بھی اذیت اور شاید عفو و کرم کی زد پر ہوں)۔ حضرت عیسیٰؑ ہمہ وقت انسان کی شفاعت اور توبہ کی قبولیت کے لیے تیار رہتے ہیں خواہ وہ کتنا ہی گنہ گار کیوں نہ ہو، لیکن ان تمام باتوں کے باوجود یہ یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا کہ ریں بو خود کسی مذہبی تجربے سے گزرا تھا۔ ایک طرف بودلیر اور ریں بو ہیں اور دوسری طرف ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ جن کے یہاں مذہبی تجربات کی بہتات ہے۔ بودلیر نے دوزخ کے وجود کی دریافت کی، ریں بو کو یہ ادراک ہوا کہ یہ دوزخ کس طرح کا تھا، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے اس دوزخ سے نجات کا راستہ تلاش کیا اور نجات کا ذریعہ بتاتا ہے وہ اس آگ کو جو انسان کا تزکیہ کرتی ہے یا اس کے گناہوں کو دھوتی ہے۔ عین آغاز سے ہی وہ انکساری اور خود سپردگی پر اصرار کرتا ہے۔ ہمارے عہد میں تاریخ اور عمرانیات کے مطالعے سے جدید انسان کو یہ احساس ہونے لگا ہے کہ سارے واقعات ایک ہی وقت میں ہوئے ہیں۔ ایلیٹ اور جیمس جوائس کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے تمام تجربات کی یکسانیت کے بیان پر قدرت حاصل کرلی۔

بدہیئت اور کثیف اشیا سے اُنسیت اور اُن کی طرف کشش کا عنصر بھی ایلیٹ کے یہاں بودلیر سے آیا ہے۔ ریں بو ایک جگہ یہ اعتراف کرکے کہ "میں بازاری دوا فروش، گداگر، آرٹسٹ اور لفنگا سب کچھ ہوں۔" اس طرف اشارہ کیا ہے کہ جدید شاعر سماج میں اپنے کردار و عمل کی نوعیت سے آگاہ نہیں ہے۔ سماج سے اُس کا اخراج اذیت کوشی کی مزید ایک شکل ہے جس سے وہ گزرتا ہے۔ اگر کوئی جدید شاعر مسخرے

اور بھانڈ کی طرح معاشرے کی تفریح طبع کا سامان فراہم کرنے لگے تو اُسے اپنی قسمت پر شکر کرنا چاہیے۔ سترھویں صدی میں کوپرنیکس اور کیپلر کی دریافتوں نے پہلی بار انسانی تاریخ کو گہرے صدمے سے دوچار کیا تھا، ان دریافتوں نے انسانی فکر کا رُخ ہی موڑ کر رکھ دیا۔ دوسرا صدمہ انسانیت کو اُنیسویں صدی میں ڈارون کے نظریۂ ارتقا نے پہنچایا جس کی رو سے آدمی کسی وقت جنّت میں مقیم مخلوق کی نسل سے نہیں ہے بلکہ بندر کی ارتقائی شکل ہے اور پھر تیسرا دھچکا ذرّے کی تقسیم کے نظریے نے لگایا۔ آج ہم نہ صرف یہ کہ معاشرے میں فن کار کے مقام کے بارے میں شکوک و تذبذب کا شکار ہیں بلکہ کائنات میں خود انسان کے مقام کا تعین کرنے سے قاصر ہیں۔ کیا انسان اتنا بے وقعت ہے کہ اُسے صرف مسخرا کہنے ہی پر اکتفا کیا جائے یا اتنا عظیم ہے کہ اسے مقدس بپتسمہ انجام دینے والے یوحنا کی جگہ پر بٹھایا جائے۔ ایلیٹ کی نظم "پروفراک" میں یسوع مسیح اور مسخرہ ایک دوسرے کی شکلیں بدل بدل کر سامنے آتے ہیں۔ انسان بعض دفعہ خود اپنے بارے میں سوچتا کہ وہ ہیچ اور بے وقعت ہے اور کبھی اپنے آپ کو بہت اہم تصوّر کرنے لگتا ہے اور اسی ذہنی کیفیت کا اظہار "ایکو ہومو" (انسان کو دیکھو) کے فقرے میں مقصود ہے۔ انسان سے کوئی بھی مفہوم مُراد لیا جا سکتا ہے۔ اُسے خبطی بھی سمجھا جا سکتا ہے اور احمق بھی، اُسے لفنگا بھی کہا جا سکتا ہے اور نجات دہندہ بھی۔ انسان کے ان مختلف پہلوؤں پر جدید شاعر غور و فکر کرتا ہے۔ مسخرے کا تلازمہ ان مختلف پہلوؤں کے درمیان ارتباط کا وسیلہ بنتا ہے۔ ابتدا تو ہوئی تھی معاشرے سے باہر نکالے گئے شاعر کی تصویر سے اور یہی تصویر جب اور واضح ہوتی ہے تو شاعر کی جگہ آج کا انسان لے لیتا ہے یہاں تک کہ پھر انسان کی جگہ پر ہم خود عیسیٰؑ کو دیکھتے ہیں۔ بیسویں صدی کے ذہن کی تشکیک کی سطح کم و بیش عیسیٰؑ کی تشکیک جیسی ہی ہے انھیں بھی شکوک کے لمحات کا تجربہ اُس وقت ہوا تھا جب اُن کے ذہن میں یہ خیال آیا کہ شاید وہ اللہ کے منتخب بندے ہیں ہی نہیں۔ اور پھر دوسرے لمحے میں وہ خود ہی کہتے ہیں کہ آسمان و زمین فنا ہو جائیں گے۔

لیکن میرے الفاظ باقی رہیں گے۔" تاہم یہ بات ذہن نشین رہے کہ تمام مثبت اقدار کا سرچشمہ شک ہی کو قرار دیا جانا چاہیے۔ جدید انسان کی تشکیک اور تساول پسندی مثبت اقدار کی تعمیر میں بنیاد کی حیثیت رکھتی ہے۔ عیسیٰؑ نے کسی اُمید اور لالچ کے بغیر سولی پر چڑھنا منظور کرلیا۔ ایلیٹ بھی اپنی روح کو اُمید اور لالچ سے مبرّا رہنے کی تلقین کرتا ہے کیونکہ یہ غلط اشیار کی اُمید یا طمع بھی ہوسکتی ہے۔ ریں بو کے بعد لافورج اور کوربیر آتے ہیں اور ٹی۔ایس۔ ایلیٹ کی تیکنک اُنہی سے مستعار ہے۔ اس تیکنک کے اجزائے ترکیبی ہیں (۱) عام بول چال کا لہجہ (۲) سلجھا ہوا طنز ملیح (۳) ڈرامائی یا داخلی ہمکلامی (۴) جدید شہری لوازم کو شعری قالب میں ڈھالنا (یہ وصف لافورج سے آیا ہے) اور (۵) دردمندی اور فیاضی کے جذبات کا احیاء (یہ اثر کوربیر کا ہے)۔ ■■

رومان پرستی اور علامتیت

رومانی تحریک اٹھارہویں صدی کے ربع آخر میں جرمنی میں شروع ہوکر اس صدی کے اختتام تک انگلینڈ پہنچی اور اسے یہاں لانے میں کسی حد تک "بارناولوں" کا ہاتھ تھا۔ ۱۸۳۰ء تک شیلی کے بام عروج پر پہنچنے کے ساتھ اس تحریک کی پہلی لہر تہ نشین ہو چکی تھی۔ اس وقت تک فرانس ایک نئی کلاسیکی تحریک میں مصروف تھا۔ (یہ تصور کیا جارہا تھا کہ اس زمانے میں جس طرز کی حکومت کا قیام زیر عمل تھا وہ یونان اور روم کے نمونے پر تھا) یہی وجہ ہے کہ فرانس میں رومانیت کے قدم تاخیر سے پڑے یعنی ۱۸۲۰ء میں جب جرمنی اور انگلینڈ دونوں ملکوں میں اس کی شہرت ماند پڑنے لگی تھی۔ ۱۸۴۰ء سے خصوصاً ناول نگاری میں ایک ردِ عمل کے خدوخال ابھرے اور اس ضمن میں استاں دال اور بالزک کے ناول قابلِ ذکر ہیں۔

فرانس میں رومانی تحریک کے عروج کے زمانے میں جس ادیب نے خاصی شہرت حاصل کی وہ ہے استاں دال، اُس کا شمار رومانی تحریک کے مخالفین میں ہوتا ہے۔ اُس نے موضوعی طرزِ فکر اور انسانی تجربات کو جذبات کی عینک سے دیکھنے

کو حد درجہ ناپسندیدہ رویّہ قرار دیا ہے۔ درحقیقت اُس کا منشا یہ تھا کہ ادیب نہ صرف انسانی جذبات بلکہ اپنے ہمعصر معاشرے کا بھی تجزیہ وتحلیل کرے۔ جذباتی زبان اور طرزِ اظہار کی شدید مخالفت کرتے ہوئے اس نے اپنے بیان وزبان کی بنیاد نپولینی اصولِ قانون پر رکھی یعنی یہ کہ قطعیت اور معروضیت اُس کی شانِ امتیاز ہوں۔ انگریزی حقیقت پسندی اور فرانسیسی حقیقت پسندی کے درمیان بھی وسیع فرق ہے۔ ڈکنس اپنی حقیقت پسندی کی دریافت شعور کے سہارے کرتا ہے اور اس طرح وہ جن تجربات سے گزر چکا ہوتا ہے اُنہی کو اپنے قارئین تک پہنچانے کی کوشش کرتا ہے یا پھر وہ اٹھارہویں صدی کے ناول نگاروں کی تقلید کرتا ہے۔ اس کی حقیقت پسندی کسی مخصوص نظریے کی تابع نہیں لیکن دوسری جانب فرانسیسی حقیقت پسندی کا مزاج تحلیلی ہے اور بڑی حد تک نظریۂ فن کی طرف مائل ہے۔

بالزک کے مطابق شاعر ناول نگار کا ذہنی سروکار معاشرے اور اُس میں واضح ہونے والی تبدیلیوں سے رہنا چاہیے نہ کہ کسی فرد کے ذاتی تجربات سے۔ اُس کا طرزِ فکر معروضی، تجزیاتی اور سائنٹیفک ہونا چاہیے۔ ان نکات کے پیش نظر بالزک نے منتشر تجربات پر مبنی ناولوں کے بجائے "دی ہیومن کامیڈی" کے عنوان کے تحت تیس یا چالیس باہم مربوط ناولوں کا ایسا پورا سلسلہ تحریر کرنے کی تجویز رکھی جس سے تمام تر نسلِ انسانی کی نمائندگی ہو سکے۔ اور یہ کہ ناولوں کا سلسلہ پیرس کی زندگی اور دیہی زندگی جیسے ذیلی ابواب میں منقسم ہو۔ قانونی اور منضبط زبان کے استعمال پر استاں دال کے اصرار کی بنا پر بالزک نے اُسے معاشرے کے سکریٹری جنرل کا خطاب دیا جو اپنے آقا یعنی معاشرے سے کسی اسٹینو گرافر کی مانند نوٹس لیتا رہتا ہے اور معروضی انداز میں بعض سماجی مظاہر کی کیفیت بیان کرتا رہتا ہے۔ بالزک کے بعد فلابیر اس سے بھی ایک قدم آگے نظر آتا ہے جس نے یہ نیا خیال پیش کیا کہ ناول نگار کو اپنے کردار کا مطالعہ اُسی طرح کرنا چاہیے جیسے کوئی ماہر طبیب انسانی اعضا کی ساخت کی تشریح کرتا ہے۔ اس کے اسلوب نگارش کے باب میں یہ بات قابل

ذکر ہے کہ فلابیر ہی مشہور فقرے "دی ایگزیکٹ ورڈ" کا موجد ہے۔

زبان کے تئیں اُن کے رویّے مختلف تھے۔ رومانی حقیقت پسندوں کی مبہم اور دھندلی زبان کے برعکس ان کلاسیکی حقیقت پسندوں کی زبان قطعیت اور وضاحت لیے ہوتی تھی۔ اس عمل میں اُن کی حیثیت سائنس داں اور ماہرِ علم تشریح کی تھی۔ اس کے علاوہ یہ کہ رومانی ادیبوں کا اصل موضوع خود اپنی ذات تھی تو فرانسیسی ناول نگاروں کا بنیادی سروکار معاشرے سے تھا۔ قطعیت پسندی کا یہ رجحان نہ صرف ناول بلکہ آرٹ میں بھی جھلکتا ہے اور اس کی مثالیں کوربٹ اور باستن لاپیج جیسے مصوروں کے یہاں دیکھی جاسکتی ہیں۔

بالزک اور فلابیر کے بعد زولا کا نام آتا ہے۔ اگرچہ کوئی کارنامہ اُس سے منسوب نہیں ہے تاہم اُس نے اپنی تصنیف دی اکسپریمنٹل ناول میں فطرت پرستی کی تحریک کے عطا کردہ بنیادی نظریے اور اہم خیالات کو یکجا کردیا جس کے نکات یہ تھے کہ:

(۱) ناول نگار خود اپنی ذات کو ہی موضوعِ تحریر نہ بنائے بلکہ سماجی مظاہر کا مطالعہ ماہرِ حیوانیات کی نگاہ سے کرے۔

(۲) وہ اپنے کرداروں کے جذباتی اور موضوعی مطالعے سے گریز کرے بلکہ اس میں وہی طریقۂ کار اختیار کرے جو ایک ماہرِ حیوانات کسی مینڈک کے اعضا کو الگ الگ کرتے ہوئے اختیار کرتا ہے۔

(۳) ناول نگار کو یہ جاننے کی کوشش کرنی چاہیے کہ بشمول انسان تمام جانداروں میں حیوانیاتی اصول کس طرح کارفرما رہتے ہیں۔ دیگر قوانین میں سے اصولِ توارث پر خصوصی توجہ دی جانی چاہیے اور اُن ذہنی و جسمانی محاسن و معائب کا پتہ چلایا جائے جو افراد میں اُن کے اجداد سے منتقل ہوتے ہیں۔ گویا کہ ناول نگار کو حیوانیاتی اصطلاح میں نہ کہ اخلاقی اصطلاح میں 'انسان کے اندر کے "حیوان" کا مطالعہ کرنا ہے اور یہ بھی دیکھنا ہے

کہ انسان اور انسانی معاشرے کے پس پشت کن اصولوں کی کارفرمائی ہے۔

(۴) ناول نگار کو ایسی زبان استعمال کرنی چاہیے جو پوری طرح معروضی، قطعی اور تجزیاتی ہو۔ ناول نگار کو زندگی کی دستاویز رقم کرنی ہوتی ہے۔ اُسے ایک جگہ بیٹھے رہ کر محض زندگی کا تصور نہیں کرنا ہے بلکہ واقعات کی دنیا میں جاکر زندگی کی بھرپور عکاسی کرنی ہے جس کے لیے مفصّل رابطہ اور وسیع مشاہدہ لازم ہے۔

(۵) ناول نگار کو صرف جذبات سے ہی بحث نہیں کرنا چاہیے بلکہ اپنے عہد کے معاشی اور سیاسی مسائل پر بھی سائنسی پیرائے میں اظہارِ خیال کرنا چاہیے۔

(۶) اُسے چاہیے کہ زندگی کے معیوب اور قبیح پہلوؤں پر بے جھجک اور بے خوف ہوکر گفتگو کرے۔

زولا کے نظریے اور عمل دونوں کے اثرات یورپی ادب پر مرتب ہوئے جس سے تمثیل نگاری میں ایک نئی تحریک کو جگہ ملی۔ ابسن کے ڈراموں کے علاوہ اس کے اور برنارڈ شا کے پرابلم پلیز فطرت پرستی کی تحریک کے اثرات کے تحت ہی وجود میں آئے۔ اس تحریک نے ایک طرف ادیب کے ذہنی اُفق کو وسعت دی تو دوسری طرف سماجی، معاشی اور سیاسی مسائل میں اُسے دلچسپی دلائی۔ اس اعتبار سے ایچ۔ جی۔ ویلز اور گالزوردی دونوں کا شمار فطرت پرستوں کی صف میں کیا جا سکتا ہے۔ اس تحریک کے اثر نے ادب کے قارئین کو زندگی کی کریہہ حقیقتوں کا سامنا کرنے پر آمادہ کردیا۔

انگلینڈ میں فطرت پرستی کے رجحانات سے متاثر ہونے والا پہلا شخص چارلی ہربرٹ ریڈ تھا۔ اس نے زولا کے طرز پر دو تین ناولوں پر طبع آزمائی کی۔ گِسنگ بھی اس تحریک سے اثر قبول کیے بغیر نہ رہ سکا۔ وہ ایچ۔ جی۔ ویلز کے پیش رو کی حیثیت سے معروف ہے۔ اُس کا مشہور ترین ڈرامہ ہے "دی نیو گریب اسٹریٹ"۔ انگلینڈ میں فطرت

پرستی کی تحریک کے اثرات کو پوری شد ومد سے اُنیسویں صدی کی آخری دہائی میں محسوس کیا گیا۔ ابسن اور فلابیر کے ڈراموں نے یہاں پرابلم پلے کے تار و پود لگائے۔ فطرت پرستی کے اثرات کو انگلینڈ کے اسٹیج تک لانے والوں میں ستّرو (Suttro) پنیرو (Piniero) اور ولیم آرچر کے نام قابلِ ذکر ہیں۔ انھوں نے نہ صرف تحریری ڈراموں بلکہ اسٹیج کی بھی ہیئت تبدیل کر دی۔

اور آگے بڑھتے ہیں تو ہم آئرلینڈ کے جارج مورے متعارف ہوتے ہیں جس نے ناول نگاری کے رموز فرانسیسی استادانِ فن سے سیکھے۔ اُس کے ناول "ایسٹر واٹرز" کو فن پارے کی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے بعد فطرت پرستی کی تحریک سے جو لوگ متاثر ہوئے اُن میں تامس ہارڈی اور سمرسٹ ماہم کے نام آتے ہیں۔ ہارڈی کے علاوہ مذکورہ بالا تمام ناول نگاروں نے Goncourtus نام کے دو فرانسیسی برادران کی تخلیق Germini Lacerteus کو جس کا پلاٹ ایک گھریلو خادمہ کی آبرو ریزی پر مبنی تھا اپنی کاوشوں کے لیے مشعلِ راہ بنایا۔

ایچ۔ جی۔ ویلز اس خیال کا حامی ہے کہ ناول کو بامقصد ہونا چاہیے اور اس طرح اس کا تعلق افراد سے رہ کر سماج اور اس کے معاشی و سیاسی مسائل سے بھی نہ ٹوٹے اور یہ دونوں مقاصد فطرت پرستی کی تحریک سے مطابقت رکھتے ہیں۔ جو فرانسیسی ناول نگاروں سے اخذ کیے گئے۔

"ریلوے انجن کے شاعر" کے نام سے معروف زولا کے توسط سے ایچ۔ جی۔ ویلز کی رسائی ایک اور پہلو تک ہوئی اور وہ تھا سائنسی ایجادات میں دلچسپی کا۔ زولا اور ویلز نے ایک نئے اسطور کو وجود میں لانے کی مشترک کوشش کی ہر چند کہ یہ اسطور سائنسی ایجادات پر مبنی تھا۔ اس اعتبار سے دونوں کو ہی نئے اسطور ساز کا نام دیا گیا۔ زولا نے جسے انسانوں میں توارث کے اصول کے اسباب و عوامل کے مطالعے میں خصوصی دلچسپی تھی ایک ہی خاندان کو موضوع بنا کر آٹھ یا دس کتابیں لکھی تھیں مثلاً Rougon Maquart کا خاندان۔ زولا کی تقلید میں گالز وردی نے

Forsyte گھرانے پر چھ جلدیں تحریر کیں اور اُسے 'The Forsyte Caga' کا عنوان دیا۔ ان جلدوں میں اُس نے توارث کے اصول کے فطری عمل کے حوالے سے فورسائٹ خاندان کے بتدریج زوال کا نقشہ کھینچا ہے۔ گالزوردی کے ڈرامے بھی مخصوص نوعیت کے فطرت پسندانہ پرابلم پلیز ہی ہیں۔ جو معاصر زندگی سے ماخوذ ہیں جن میں مکالمے حقیقت پسندانہ ہیں اور جہاں معاشی قوتوں کے تصادم کو بارہا پیش کیا گیا ہے۔ غرضیکہ زندگی کے مختلف گوشوں کی جھلکیاں ان ڈراموں میں مل جائیں گی۔

ایسا بھی نہیں کہ فطرت پرستی کی تحریک کو خامیوں سے پاک سمجھا جائے۔ چونکہ آرٹ کو زندگی کا محض تصویری نسخہ نہیں بلکہ منتخب نمائندہ ہونا چاہیے۔ لیکن آرٹ کے تصوّر میں فطرت پرستی کے اس رجحان کو بھی شامل کر لیا گیا کہ اس میں زندگی کی تمام تر غیر ضروری تفصیلات کا احاطہ بھی ضروری سمجھا جائے۔ اس تحریک پر ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس کا سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ سائنسی اور قطعیت پسندانہ رویّہ اختیار کر کے فطرت پرست ادیب و شاعر آرٹ کے مسلمہ اصول کو ہی پامال کر رہے تھے جب کہ آرٹ تو پیداوار ہے کسی وژن اور کسی خواب کی۔ حقیقت پسندی پر فطرت پرستوں کا اصرار مادیت کی طرف لے جانے والا ہے جس کے نتیجے میں اُن کی نگاہ کی رسائی محدود ہو گئی ہے اور اُن کی فکر کا دائرہ سکڑ کر رہ گیا ہے۔ اس رویّے کے تحت محض معروضی مظاہر تو سامنے لائے جاتے ہیں اور موضوعی یا غیر مدرک احساسات یکسر نظر انداز کر دیے جاتے ہیں۔

ان خامیوں کے باوجود فطرت پرستانہ اثرات یورپی ادب میں مستقل طور پر رچ بس گئے۔ ان اثرات کا نتیجہ دیگر باتوں کے ساتھ یہ ہوا ہے کہ بعض موضوعات پر گفتگو اور اظہارِ خیال پر لگی قدغن کی جگہ جرات مندانہ اور بیباکانہ طرزِ اظہار نے لے لی۔ جہاں تک علامتیت کا تعلق ہے تو حقیقی یا فطری علامت نے قطعیت یا حقیقت پسندی کو جنم دیا اور ان دونوں کے بغیر علامتیت کو کامیابی نصیب نہیں ہو سکتی تھی۔ واضح رہے کہ اگرچہ جیمز جوائس کی "یولیسس" علامتی طرز پر لکھی گئی ہے لیکن اس کا طریقۂ کار زیادہ تر فطرت پسندانہ ہی رہا ہے۔ ایلیٹ کی نظمیں علامتی پیرائے کی فطرت پرستانہ

تحریریں ہیں۔ ۱۹۱۴ء کی جنگ کے بعد ایلیٹ کو خاص طور پر علامتیت کی طرف صلح کا ہاتھ بڑھانے کا اشتیاق ہوا۔ (انیتھریا ئے ہوئے مریض کی پیکر تراشی میں وہ ہرگز کامیاب نہ ہوتا اگر فطرت پسندی قاری کے ذہن کو تلخ سے تلخ تر حقائق کا سامنا کرنے کے لیے آمادہ نہ کر دیتی)۔ اس میں شک نہیں کہ فطرت پسندی کی تحریک کا آغاز ڈرامہ اور ناول سے ہوا تھا لیکن شاعری کی دنیا میں ۱۸۶۴ء میں رومانیت کے ردِ عمل میں ایک نئی تحریک "لاپامان" وجود میں آئی۔ اس تحریک کی نمایندہ ایک نظم Lecon de Lisle ہے۔ یہیں سے شعراء پر جذبات کے اظہار کے انداز میں الفاظ کی تکرار، ابہام اور الجھاؤ گراں گزرنے لگے۔ Parnassians نے ایک نئی قسم کی شاعری کا تصور دیا جس کی اہم خصوصیات اُن کے نزدیک حسب ذیل تھیں:

(۱) شاعر کا رویہ معروضی ہو نہ کہ موضوعی۔

(۲) الفاظ مبہم اور دُھندلے نہ ہوں بلکہ اُن سے واضح اور شفاف پیکر ابھر کر سامنے آئے۔

(۳) شاعری میں ارضی صلابت اور ٹھوس پن ہونا چاہیے۔

پرنیسی اثرات انگلینڈ میں تاخیر سے تقریباً ۱۹۱۱ء میں پہنچے۔ ان اثرات کو یہاں پہنچانے میں ایزرا پاؤنڈ، رچرڈ آلڈنگٹن، اس کی شریکِ حیات ہلڈا ڈیولٹل اور ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا بڑا ہاتھ ہے۔ یہ تمام شعراء پہلی جنگِ عظیم سے پہلے انگلینڈ میں پیکر پرست کے نام سے معروف تھے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور ایزرا پاؤنڈ نے جلد ہی پیکر پرستی سے دامن کھینچ لیا تھا۔ کیونکہ انگلینڈ کے ظلیت پرستوں نے (فرانس کے پرنیسیوں کی طرح) ابہام کو فنا کی راہ دکھائی تھی خود اُن کے پیکر اور تشبیہیں سیال کے بجائے جامد اور کسی روحانی کشش سے خالی واضح ٹھوس تصویریں تھیں۔ دوسری طرف علامتی تشبیہیں سیال اور اپنے اندر معنی کی کئی تہیں چھپائے ہوتی ہیں (مثال کے طور پر ایلیٹ کی نظم "پرُوفراک" میں "فاگ گیٹ" کی علامت اگرچہ ٹھوس اور جامد ہے لیکن یہ سیال بھی ہے اور اس کا مفہوم "پرُوفراک" کی غیر مستقل مزاجی کے علاوہ بھی

بہت کچھ ہوسکتا ہے۔ پرنیسی اور پیکری علامتیں اپنے سے اوپر کبھی نہیں اٹھتیں۔ پرنیسی موومنٹ کے بعد تقریباً ۱۸۸۰ء میں علامتی تحریک کا دور آتا ہے۔

یہاں سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ علامت کیا ہے؟ علامت وہ لفظ ہے جس کے ذریعے ہم کسی شے کی نشان دہی کرتے ہیں اور اس طرح ان کے نام متعین کرتے ہیں لیکن جب مجرد اشیاء انسلاکاتی مفہوم ادا کرنے لگیں (مثلاً گلاب، گھر وغیرہ) تو وہ علامت بن جاتی ہیں، یعنی اس طرح کسی نشان یا اشارے میں اُس کے تئیں انسان کی ذہنی کیفیت اور رویّے کا اضافہ ہوجاتا ہے۔ علامت کی دو قسمیں ہیں۔ اوّل وہ جن کا آزادانہ انتخاب کیا جائے، یعنی کسی لفظ یا شے سے آنکھ بند کرکے کوئی مفہوم وابستہ کردیا جائے۔ یہ بہت ہی ابتدائی قسم کی علامتیت ہے گویا سیدھی سادی تمثیل (کرسچین پلگرم، Bog of Hopelessness وغیرہ۔

جین موریس اور ڈی ریئیر دونوں کا تعلق علامت نگاری کے مکتبِ فکر سے ہے۔ دونوں کی علامتیت کی نوعیتوں کے فرق کا اندازہ ہمیں اوّل الذکر کی تحریر کے ایک اقتباس سے ہوجائے گا:

> معلمی، خطابت، پُرفریب حسیت، معروضی بیان اور علامتی شاعری کا حریف خیال کو معقول قالب دینا چاہتا ہے جو بہرحال اُس کا اپنا نہیں ہوتا۔ اور خیال کو اپنے طور پر ایسا نہیں ہونا چاہیے کہ وہ داخلی مطابقت سے عاری نظر آئے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ علامتی آرٹ کا بنیادی وصف خود خیال کے تصوّر کا رُخ نہ کرنے میں پنہاں ہے۔ جہاں تک موجودات کا سوال ہے تو اُن کی حیثیت حواس کے دائرے میں آنے والے ایسے مظاہر سے زیادہ کی ہے جو اساسی یا ازلی خیال سے اپنی مخفی مماثلت کی نمائندگی پر مامور ہیں۔

یہ علامتیت کا خالص افلاطونی نظریہ ہے اس اعتبار سے کہ یہاں تاکید

بذاتِ خود معروضی حقیقت پر نہیں ہے بلکہ اس کے لیے ضرورت ہے استغراق کی تاکہ بنیادی حقیقت تک رسائی حاصل ہو اور بنیادی حقیقت کا ادراک اگر ہو سکتا ہے تو صرف حسی مظاہر کے وسیلے سے۔ اس طرح مورلیس کا تصور براہ راست بودلیر کے نظریۂ وحدت (Correspondences) سے ماخوذ ہے۔

اب آئیے علامتیت کے افلاطونی تصور کی طرف۔ اس کے مطابق کائنات کے حسی مظاہر اس معنی میں علامت کہے جا سکتے ہیں کہ وہ عالمِ بالا میں قائم عینی حقائق کا پرتو ہیں۔ اور اسی لیے بودلیر نے کہا تھا کہ "دنیا علامتوں کا مرقع ہے۔ آرٹ کی دنیا میں بھی مظاہر کو علامت کی حیثیت سے برتا جاتا ہے۔ جو مخصوص خیالات کی نمایندگی کرتے ہیں۔ لیکن کسی خیال کی دلالت کے لیے کوئی شے استبدادی طور پر منتخب کی جاتی ہے جب کہ دونوں کے درمیان کوئی داخلی مماثلت نہیں پائی جاتی۔ اس طرح کی علامتیت کو سمجھنے کے لیے جو شے مطلوب ہے وہ ہے محض رمز کشائی کا عمل یا "کلید"۔ یہ علامتیت اس بنا پر ناکام رہتی ہے کیوں کہ اس کی حیثیت کوڈ یا اشارے سے زیادہ کی نہیں ہے اور اس اعتبار سے تمثیل سے کافی قریب پہنچ جاتی ہے۔ اسی افلاطونی علامتیت سے مورلیس اور ریمبو دونوں نے کام لیا ہے۔

علامتیت کے اس دوسرے مکتبۂ فکر سے جن لوگوں کا تعلق ہے اُن میں بودلیر، ریمبو، ایلیٹ اور لافورجے کے نام گنائے جا سکتے ہیں۔ بودلیر سے شروع ہونے والی شعری روایت کو کوربیر "دی نیو اسپرٹ" کا نام دیتا ہے اور واقعہ یہ ہے کہ یہ علامتیت اپنی پہلی قسم سے یکسر مختلف تھی۔ اس میں شاعر افلاطون یا پلوٹینس سے مستعار بعض خیالات کا منت کش نہیں رہتا اور نہ ہی اشیاء و مظاہر کا خول چڑھا کر انھیں پیش کرتا ہے۔ اس قبیل کی علامتیت کا آغاز بودلیر کی ان سطور سے ہوتا ہے:

آؤ سمندر کی بے پایاں گہرائیوں کی غواصی کریں

یہ کیا دیکھنا کہ وہاں ملتا کیا ہے۔

جنت یا دوزخ؟

یہاں شاعر اپنی موضوعیت کے امکانات کا جائزہ لیتا ہے اور خیالات تک اس کی رسائی علامتی پیکروں کی شکل میں ہوتی ہے۔ ان علامتی پیکروں کی تخلیق دانستہ طور پر عمل میں نہیں آتی بلکہ یادداشت کا کوئی مخصوص حصہ بتدریج علامتی شکل اور اپنی مخصوص حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ مثال کے طور پر ویسٹ لینڈ میں Hyacinth girl اور Ash Wednesday۔ اس سے پہلے کہ ہم پیکر کو سمجھنے پر قادر ہوں وہ ہماری آنکھوں کے سامنے ایستادہ ہو جاتا ہے۔ اس طرح اشیاء اور خیالات غیر منقسم اکائی بن جاتے ہیں۔ علامت کی بڑھتی ہوئی اہمیت کی ایک دلچسپ مثال "ماسک" کی ہے جو بالادوار ترقی کرتے کرتے آخرکار بذات خود آرٹ کی تخلیق کے ہم معنی ہو گیا ہے۔

علامت کے استعمال کے سلسلے میں ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس نے اعتراف کیا ہے:

"پیکر مجھے میری ضد سے ملاتا اور ان چھوئی اور ان دیکھی چیزوں کو سامنے لا کھڑا کرتا ہے"۔

علامت کے استعمال کے تصور کا یہ حیرت انگیز ارتقا ہے۔ انیسویں صدی میں علامت یا پیکر کا استعمال محض وضاحت و تشریح کے مقصد سے کیا جاتا تھا تاکہ اپنا مدعا بہتر سے بہتر انداز میں بیان کیا جا سکے۔ اس کے بعد کے زمانے میں ان دونوں کو شاعر کی شخصیت میں جھانکنے کے لیے بروئے کار لایا جانے لگا۔ یہیں سے اب ییٹس کو یہ کہنے کا موقع مل گیا ہے کہ پیکر نہ صرف فرد کی ذات کی بازیافت کرتا ہے بلکہ اس کی ضد کا بھی پتہ دیتا ہے۔ ایلیٹ جب یہ کہتا ہے کہ شاعری فرد کی شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے تو وہ بھی اسی خیال کی حمایت کرتا ہے۔ (مثال کے طور پر دانتے جیسے شہوت راں اور بلانوش کو اپنی شاعری کے ذریعے آئیڈیل دلکشی اور حسن کا عرفان حاصل ہوا جو اس کی شخصیت کی ضد ہی تو ہیں) اذیت سے گزرے بغیر جو شاعری وجود میں آتی ہے وہ بھی حسیت ہے۔ اور اسی لیے ییٹس نے کہا ہے کہ "مکھی کی جدوجہد مٹھاس تک ہے"۔ جب اس سے سوال کیا گیا کہ کیا کیٹس کی شاعری مسرت سے جنم نہیں لیتی تو اس کا جواب یہ تھا کہ کیٹس کا فن ضرور مسرت افزا ہے لیکن اس کا ذہن مسرت سے خالی تھا۔ وہ اس فکر میں غلطاں رہتا تھا

کہ اشیاء و مظاہر کو بے اختیار فلاسفۂ قدیم سے مستعار خیالات کی تلاش کے سفر پر روانہ کردے (کتاب: تمثیل کے مماثل علامتیت کی ابتدائی شکل؛ وہ پیکر کے ذریعے اپنی ذات کی ضد کی دریافت کرنے والا ہے۔)

پیکر کے ارتقاء پر نظر ڈالیں تو یہ سمجھنا ہوگا کہ سترھویں صدی سے اب تک لفظ "علامت" کے مفہوم میں تبدیلی آتی رہی ہے۔ اس زمانے میں اور خصوصاً آخری ایلزبتھی اور میٹافزیکل ادیبوں کے عہد میں ہم ایک مشترک حسیت سے متعارف ہوتے ہیں جو جذبے اور فکر کا امتزاج ہے۔ استعارے میں مزاح کی آمیزش ہے سنجیدگی اور دردمندی جیسے عناصر کی بھی یہاں کارفرمائی ہے جس کا مقصد توضیح و تشریح نہیں بلکہ یہ اس لیے ہے کہ ذہن کی پُرپیچ کیفیتوں کے اظہار کا کوئی ممکن طریقہ تھا ہی نہیں۔ ملٹن اور ڈرائڈن کی آمد سے ایک تبدیلی رونما ہونے لگی یعنی اب اس مشترک حسیت کا انقسام شروع ہوگیا جسے ایلیٹ نے شاعری کی انحطاط پذیری سے تعبیر کیا ہے۔ اب پیکر کا فعل وضاحت و تشریح ہوگیا۔ حسیت دو شاخوں میں بٹ گئی۔ ایک شاخ تھی تعقل کی جس کی نمائندگی پوپ اور ڈرائڈن کر رہے تھے اور دوسری شاخ جذبات کی تھی اور اس کے آگے چل کر وابستہ ہوئے۔ شیلی اور کیٹس جیسے شعراء۔ قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ تعقل اور جذباتیت دونوں کے حامی شعراء کے یہاں پیکر کا استعمال آرائش اور تشریح کے لیے ہی ہوتا رہا۔ رومانی شعراء نے تعقل کے خلاف بغاوت ضرور کی تھی لیکن پیکر کے قدیم تصور کو انھوں نے ویسے ہی برقرار رکھا تھا۔ اس رویے کے خلاف ۱۸۶۸ء میں فرانس میں پہلی بار کسی احتجاجی رجحان نے سر اُبھارا جس کی نمائندگی لا پرناسی (La Pernasse) نے کی۔ اس کے حامیوں کا نظریہ تھا کہ پیکر کو اپنی جگہ حد درجہ واضح، شفاف اور ٹھوس ہونا چاہیے۔ اور اُن کا مقصد آرائش نہ ہو بلکہ وہ اپنی جگہ خود ایک مقصد کی حیثیت رکھتی ہو۔ انگلینڈ میں اس باغیانہ رجحان نے ذرا بعد میں یعنی ۱۹۱۰ء میں مقبولیت پائی جسے پیکریت سے موسوم کیا گیا۔ اس رجحان کو عموماً ایلیٹ اور ہلڈا ڈوٹسل اور ان کے شوہر سے منسوب کیا جاتا ہے۔ پیکریت یا پرناسیت کو ناکامی کا منہ اس لیے دیکھنا پڑا کہ خود پیکر کو کوئی

وسیع اور با معنی حیثیت نہیں دی گئی۔ جتنے دن بھی سہی یہ اپنے بل بوتے پر ٹکی رہی یہی وجہ ہے کہ ایلیٹ اور پاؤنڈ دونوں نے اس کی طرف سے ایک مرحلے پر منہ پھیر لیا۔ علامتی تحریک فرانس میں ۱۸۷۰ء میں شروع ہوئی اور اُس نے اصل تحریک بودلیر سے حاصل کی۔ علامتیت کے دو اہم مکاتیب فکر تھے۔ ایک حلقہ افلاطونی علامت پرستوں کا تھا جس میں موریس اور ریز وغیرہ شامل تھے۔ اُن کی دلچسپی کا مرکز بنیادی طور پر بعض مخصوص خیالات تھے۔ ان خیالوں کے پوری صوری نزاکتوں کے ساتھ اظہار کے لیے موزوں اشیار کے انتخاب اور خیالات کو اشیار سے مربوط کرنے میں شعوری اور دانستہ کوشش درکار ہوتی ہے۔ ذہن کی کسی پیچیدہ کیفیت کے اظہار کے لیے علامت کو استعمال میں نہیں لایا جاتا اور اکثر و بیشتر اشیار اور خیالات کا ارتباط ایک مشینی عمل بن کر رہ جاتا ہے۔ علامت پرستوں کا دوسرا اور نسبتاً زیادہ اہم حلقہ خود تخلیلی اور خود پیمائی میں زیادہ دلچسپی رکھتا ہے۔ اُن کا اصل سروکار اپنے تحت الشعور کو کھنگالنے سے ہے۔ یہاں طویل تجربے سے پیدا شدہ پیکر خود بخود ابھرتے ہیں اور فرد کے ذہن پر حاوی بھی ہو جاتے ہیں۔ پیکر اور خیال یک جان ہو جاتے ہیں۔ کیوں کہ دوسرے الفاظ میں اس کا اظہار ممکن ہی نہیں ہوتا۔

بودلیر، ریں بو، ورلین، ییٹس، ایلیٹ وغیرہ کا تعلق علامت پرستی کے اسی مکتبۂ فکر سے ہے۔ ایزرا پاؤنڈ کا قول ہے کہ پیکر وہ شے ہے جو وقت کے کسی مخصوص لمحے میں انسان کی ذہنی و جذباتی کیفیت کو پیش کرتی ہے۔ اس قول میں پیکر کے وہی اوصاف جھلک رہے ہیں جنھیں علامت پرستی کے غالب مکتبۂ فکر نے اپنایا تھا۔ اس کے چند نکات قابلِ توجہ ہیں:

(۱) پیکر ہماری حسیت کو کسی تجربے سے اس کی زندہ کلیت کے ساتھ روشناس کراتا ہے۔ یہ نہ اس سے بحث کرتا ہے اور نہ ہی اس پر غور و فکر یا اس کی وضاحت کرتا ہے۔

(۲) پیکر جذبے اور فکر کے پیچیدہ امتزاج سے عبارت ہوتا ہے جس سے صرف

ایک یا دو نہیں بلکہ بے شمار خیالات اور اشیاء کا تصور وجود میں آتا ہے۔ سترھویں صدی کی طرح یہاں بھی حسیت کا امتزاج دیکھا جا سکتا ہے۔

(۳) یہ تمام تر پیچیدگی آنِ واحد میں کسی غیر ارضی جلوے کی طرح ظہور میں آجائے۔

(۴) پیکر کی معنی خیزی کی مختلف سطحیں ہیں۔

(۵) جیسا کہ ییٹس اور ایلیٹ کے یہاں ظاہر ہے اس میں ارتقاء اور تکرار کا عمل ہوتا رہتا ہے۔

(۶) بار بار واقع ہونے اور بڑھنے پھیلنے والے یہ پیکر نہ صرف نظم کی ترتیب بلکہ شاعر کی شخصیت کی ترتیب میں بھی مددگار ثابت ہوتے ہیں۔ مثال کے طور پر "ویسٹ لینڈ" کے مختلف حصّے جن میں بظاہر کوئی ربط نہیں ہے لیکن بار بار اُبھرنے والے پیکر اُن کے درمیان ربط پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ پیکر اکثر و بیشتر بدلے ہوئے معنی و مفہوم کے ساتھ اُجاگر ہوتے رہتے ہیں۔ اس طرح نظم کے حصوں کے درمیان ظاہری نہیں داخلی ارتباط ضرور پایا جاتا ہے۔

نفسیاتی نقطۂ نظر سے پیکر کا مطالعہ کریں تو اس ضمن میں سب سے پہلے فرائڈ کا نام سامنے آتا ہے جس کے نزدیک تشبیہیں اور پیکر تکمیلِ آرزو کی شکلیں ہیں۔ ناآسودہ آرزوئیں جو ذہن کے تحت الشعور میں پڑی رہتی ہیں تشبیہوں کی صورت میں یا تو واقعی نیند میں، تصور میں یا شاعری میں بیدار ہوتی ہیں۔ اس اعتبار سے پیکر مرض کی علامت بھی ہے اور اُس کا مداوا بھی۔ یہ انسانی ذہن میں شعور اور تحت الشعور کے درمیان اتصال اور ترسیل کی واحد کڑی ہے۔

فرائڈ کے نزدیک پیکر کی تشکیل میں کارفرما عمل کا بنیادی عنصر سمبولائزیشن ہے۔ تحت الشعور میں دبا ہوا کوئی جذبہ بے اختیار اپنی شناخت کروانے کے لیے مضطرب ہو اُٹھتا ہے۔ یہ تحت الشعور ہی ہے جو دماغ کی شعوری سطح کو اس خواہش سے آگاہ

توکرتا ہے لیکن کسی دوسرے روپ میں۔ یہیں سے علامتیت وجود میں آتی ہے۔

ایلیٹ کی ابتدائی دَور کی شاعری میں پیکر و تشبیہہ زیادہ تر فرائڈی نوعیت کے ہیں۔ اپنے ذہن کی صحیح کیفیات یعنی تحت الشعور میں نہاں خواہشات سے باخبری شخصیت کی تنظیم کی سمت میں اولین قدم ہے۔

ویسٹ لینڈ میں ہمارا واسطہ علامت کی ایک نئی قسم سے پڑتا ہے۔ ینگ کا خیال ہے کہ تشبیہیں نہ صرف یہ کہ بیمار ذہن کا اظہار ہیں بلکہ اپنی مثبت و منفی خصوصیات کی بھی حامل ہوتی ہیں۔ اُس کے مطابق انفرادی تحت الشعور کے شانہ بہ شانہ ایک اجتماعی تحت الشعور بھی کارفرما رہتا ہے جس میں انسانیت کے فراموش شدہ تجربات کی تخزین ہوتی رہتی ہے۔ تشبیہیں اور پیکر اسی اجتماعی تحت الشعور کی دین ہیں اور اسی لیے شخصی نہیں بلکہ غیر شخصی ہوتی ہیں۔ ینگ "آرکی ٹائپس" میں بھی یقین رکھتا ہے۔ آرکی ٹائپس سے مراد وہ علامتیں ہیں جن کی تخلیق انسانیت مجموعی طور پر غیر معمولی اور عام تجربے کی نشان دہی کی غرض سے کرتی ہے۔ مثال کے طور پر ویسٹ لینڈ ایک ایسی علامت ہے جو بہت سے انسانی گروہوں میں مشترک ہے۔ جُرم و گناہ کے سبب انسانی معاشرے کے بنجر و بے مصرف ہوجانے کا تصور متعدد اقوام کی داستانوں اور اساطیر کا حصہ بن چکا ہے۔ کنگ فشر اور اڈیپس کی داستانیں اس کا بین ثبوت ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ ایلیٹ کا ذہن ویسٹ لینڈ میں فرائڈ کی علامتوں سے ینگ کی علامتوں کی طرف سفر کر رہا ہے اور اس طرح یہاں انسانیت کے عام تجربات کا اظہار ہو رہا ہے نہ کہ شخصی تجربات کا۔ ینگ اس خیال کا حامی ہے کہ انسانی ذہن میں تشبیہوں کا نزول مرض زدہ ذہنی کیفیت کا علاج بھی ہے کیوں کہ اس سے شخصیت کی تنظیم کے میلان کا اشارہ ملتا ہے۔ اس کے برعکس تشبیہوں کے فقدان کا مفہوم ہے موت کی خواہش سے قربت۔ کچھ وقت گزر جانے پر یہ تمام تشبیہیں باہم مل کر ایک اکائی کی شکل اختیار کرلیتی ہیں اور پھر یہی آخری تشبیہہ ذہن پر غالب آجاتی ہے۔ جس کی مثال Ash Wednesday میں "دلیڈی آف سائلنسز" سے دی جاسکتی ہے جو مثالی حُسن کا پیکر ہے۔ اس کے بعد ایک منزل وہ آتی ہے

جب یہ تشبیہہ مجرد تصورات یا اقلیدی نمونوں میں ڈھل جاتی ہے جیسے کہ "فور کوارٹر" میں جہاں ہم خاص طور پر ایک ہی دائرے کے بار بار بننے اور بگڑنے کے تجربے سے دوچار ہوتے ہیں۔ یا دوسری صورت وہ ہے جب آنکھوں کے سامنے سفیدی کے سوا کچھ نہیں رہ جاتا۔ اسی لیے ملارمے نے کہا تھا کہ "دنیا میں اب تک لکھی جانے والی بہترین نظم اگر کوئی ہے تو 'سادہ ورق' ہے۔" ملارمے کے نزدیک انسانی شخصیت کے کمال کی انتہائی منزل لاشیئیت ہے۔ ایلیٹ کے خیال میں یہ ایک ساکت مرکز ہے یا پھر رقص ہے۔ اس طرح یا تو وہ ہمہ وقت متحرک رہتا ہے یا دائم ساکن رہتا ہے۔ حقیقی معنیٰ میں شخصیت کے مکمل انضباط کا مطلب ہوگا موت۔

ولسن اور باورا جیسے نقادوں کا خیال ہے کہ فرانسیسی علامت نگاروں کے یہاں شخصی پیکروں کی بھرمار ملتی ہے۔ ایلیٹ اور ییٹس بھی شخصی پیکروں کا سہارا لیتے ہیں لیکن اُن کا استعمال وہ ایسے اساطیر اور حکایات میں کرتے ہیں جس سے دوسرے لوگ مانوس ہوں۔ اس طرح اُن کے مواد کا دائرۂ اثر بڑھ جاتا ہے اور وہ نسبتاً زیادہ قابلِ فہم بھی رہتا ہے۔ یہاں یہ سوال کیا جا سکتا ہے کہ کیا ملارمے نے متعدد حکایات سے کام نہیں لیا ہے۔ اس کا جواب یہی ہے کہ ہاں اُس نے ایسا کیا ہے اور اُس کی مثالیں ہیں "آفٹر نون آف فال" اور "ہیروڈیا"۔ وہ بھی قدیم اساطیر میں نئے مفاہیم تلاش کرتا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ فرانسیسی شعراء کی استعمال کردہ حکایات، یونان اور روم کی مُردہ حکایات ہیں جب کہ دوسری طرف ییٹس اور اُس کے بعض ہمعصر اُن حکایات سے کام لیتے ہیں جو اُن کے عہد میں آئرلینڈ میں زندہ و معروف تھیں۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور ییٹس کی پیکر تراشی کے ضمن میں ایک اور خصوصیت کا بھی ذکر کیا جا سکتا ہے کہ ان کے یہاں ایک بار ظاہر ہونے والا پیکر اپنے عمل کی تکمیل کے بعد زائل نہیں ہو جاتا بلکہ وسعت اختیار کرتا جاتا ہے۔ یہاں تک کہ شاعر کے ذہن پر اس کی گرفت گہری ہونے کے ساتھ ساتھ اُس کی پچھلی جہتیں معدوم ہو جاتی ہیں اور اُس میں نئی جہتیں پیدا ہوتی ہیں۔ اس لحاظ سے ویسٹ لینڈ اور

Ash Wednesday پر نظر ڈالیں تو اندازہ ہوسکتا ہے کہ پیکریت کو اپنی نظموں کی بنیادی ساخت کی حیثیت دینے کی کوشش میں ایلیٹ نے علامت نگاری کو چند قدم آگے ہی بڑھایا ہے۔ یہی وہ خصوصیت ہے جو اُن سے پہلے کے فرانسیسی علامت نگاروں کے یہاں نہیں پائی جاتی۔ ایلیٹ اور ییٹس اپنے اردگرد پھیلی ہوئی کائنات میں سے کہیں سے بھی اساطیر وحکایات کا انتخاب کرلیتے ہیں۔ وہ یونان اور روم سے بھی ہوسکتی ہیں اور ہندوستان اور چین سے بھی۔ اس کا سبب ان دونوں کا یہ یقین ہے کہ بنیادی طور پر تمام انسانی تجربات یکساں ہوتے ہیں۔ انسانیت نے ان تکرار صفت تجربات کو اساطیر اور داستانوں (آرکی ٹائپس) کی شکل میں ڈھالا ہے اور دنیا کی داستانوں میں گہری مماثلت ہے۔ اس اعتبار سے ایلیٹ کے یہاں داستانوں کا کوئی مجموعہ ترتیب دینے کی خواہش نہیں بلکہ "انسانی تجربات کی تہہ میں پنہاں بنیادی حقیقت کی نشان دہی کی کوشش جھلکتی ہے۔ یہ اپنے آپ میں ینگ کے آرکی ٹائپس کی دریافت اور اجتماعی شعور تک رسائی کی کوشش بھی ہے۔ اپنے ابتدائی دور کی نظموں میں جس کی روشن مثال "پروفراک" ہے ایلیٹ نے شخصی پیکروں کا استعمال کیا اور اُن کا خیر مقدم بھی قارئین کے ایسے حلقے نے کیا جو فرائڈ کے اس نظریے کو سند قبولیت دے چکے تھے کہ پیکروں کی تخلیق افراد کے ذہنوں میں ہوتی ہے۔ لیکن بعد کے زمانے میں وہی ایلیٹ تھے کہ انھوں نے پیکر تراشی کا ایسا یکسر مختلف انداز اختیار کیا جسے مسیحی علامت نگاری کا نام دیا جانا زیادہ مناسب ہوگا۔ "پروفراک" کی پیکر تراشی قاری پر ایک فوری تاثر مرتب کرتی ہے جب کہ Ash Wednesday کی پیکر تراشی خاصی پُرپیچ اور ساکن ہے اور جیسا کہ ظاہر ہے اس میں مسیحی علامتوں کی کثرت ہے، یہاں تک کہ مسیحی شعائر سے تعلق رکھنے والی علامات بھی اس میں در آئی ہیں۔ سترھویں صدی کے ربع اوّل میں بعض فرانسیسی شعراء کہا کرتے تھے کہ مسیحی علامت نگاری مُردہ ہوچکی ہے اور تجرید محض ہوکر رہ گئی ہے حالانکہ علامت کو زندگی سے لبریز ہونا چاہیے۔

تاہم مسیحی علامت نگاری اُنیسویں صدی کے انگلینڈ اور یورپ کی شاعری سے رخصت ہو چکی تھی۔ ہاں اگر اس کی کوئی رمق باقی رہ گئی تھی تو مورس اور ٹینی سن کے یہاں جنھوں نے بعض مقامات پر آرائشی مقصد سے مسیحی علامات سے کام لیا۔

ایلیٹ نے مسیحی علامت نگاری کی حمایت اس بنیاد پر کی کہ مسیحیت انسانی زندگی کی ابدی حقیقتوں کا احاطہ کرتی ہے۔ اساطیر و حکایات پر مشتمل سر جیمز فریزر کے مجموعے کے مطالعے سے ایلیٹ پر یہ حیرت ناک انکشاف ہوا تھا کہ تمام تر انسانی تجربات میں بنیادی حقیقت کی کارفرمائی کو قدرِ مشترک کی حیثیت حاصل ہے۔ اس طرح وہ سائنسی سطح یعنی عمرانی بنیادوں پر دوسری قوموں سے متوازی اساطیر و حکایات کی نشان دہی کے ذریعے مسیحی اخلاقیات کی حقیقت و صداقت کو ثابت کرتے ہیں۔ لیکن ایسا صرف شعائر کے ذریعے ہی ممکن ہے کہ کوئی روح کی بھی بازیافت کر لے۔ ایلیٹ کا یہ بھی کہنا ہے کہ اگر ہم مسیحی علامت نگاری کو اپنی تخیلی زندگی کا سرچشمہ بنا لیں تو ہم حقیقی مسیحیت کی دریافت بھی کر لیں گے۔ صرف ادب ہی نہیں بلکہ پوری مغربی تہذیب کو بھی یہ ایلیٹ کی بہت بڑی دین ہے کہ آج انھوں نے مسیحی شعائر کا احیا کر دکھایا ہے۔ اجتماعی علامتوں کے تصور کے ضمن میں انھوں نے یہ نکتہ پیش کیا تھا کہ شخصی پیکر مہذب ہوتے ہیں اور اکثر و بیشتر اسی لیے ناقابلِ فہم رہتے ہیں لیکن یہ اجتماعی پیکر بھی بروئے کار لائے جا سکتے ہیں بشرطیکہ وہ شاعر کے تجربے کا حصہ بن جائے۔ مسیحی علامتوں کے احیا میں ایلیٹ کو کامیابی اس بنا پر نہیں ملی کہ آخر عوام کے ایک طبقے کا اُن علامتوں پر یقین تھا بلکہ اس وجہ سے کہ وہ ذاتی طور پر اُن کے تجربے سے دوچار ہوئے تھے اور اس تجربے کو اپنی رگ رگ میں محسوس کیا تھا۔ اس کے ساتھ ساتھ یہ بات بھی ہے کہ ہر شخص کے لیے قابلِ فہم اجتماعی علامت نگاری مکمل طور پر اور منظم معاشرے ہی میں ممکن ہے۔ مثال کے طور پر چین میں انیسویں صدی کے اختتام تک یا قدیم مُسلم معاشرے میں جیسا کہ بلبل، گل، ساقی کی علامتوں سے ظاہر ہے۔ یورپ کے موجودہ معاشرے میں ان اجتماعی علامتوں کا کوئی

گنذر نہیں کیونکہ یہ مکمل انتشار کی نذر ہو چکا ہے۔

ایلیٹ کے یہاں تمثیل کی طرف رجعت کا میلان بھی ملتا ہے۔ پروفراک ایک مقامی علامت ہے جو کسی مخصوص تجربے کو شفافیت بخشتی ہے اور اس کے سوا اس کا کوئی دوسرا عمل نہیں ہوتا۔ اس نوع کی علامت نگاری کو فرائڈی زمرے میں رکھا جاسکتا ہے۔ دوسرے مرحلے میں پہنچ کر علامتیں تشکیلی عمل انجام دیتی ہیں جب حکایتوں اور داستانوں سے کام لیا جاتا ہے مثلاً ویسٹ لینڈ میں۔ اور یہ سب ینگ کے آرکی ٹائپس ہیں۔ اس میں ایک پیکر غالب رہتا ہے اور وہ ہے مثالی حسن کا۔ اس کے ساتھ ہی مسیحی شعائر اور علامتوں سے کام لینے کا رجحان بھی شروع ہوتا ہے اور یہ مرحلہ Ash Wednesday کی تخلیق کا ہے۔ ایلیٹ کے "فور کوارٹرز" کے مرحلے میں ہمارا واسطہ مجرد نقوش یا 'پیٹرن' اور اقلیدسی خاکوں کی شکلوں سے پڑتا ہے جن میں نمایاں ترین شکل دائرے کی ہے۔ یہ نظمیں تمثیل کے تاروں میں پروئی ہوئی ہیں لیکن ان میں استعمال ہونے والی مسیحی اور رسومیاتی علامتوں کو شدید تر بنا دیا گیا ہے۔ یہاں ایلیٹ بھی تمثیل کی طرف رجوع کر رہے ہیں۔ تمثیل کو انیسویں صدی میں بہت کمزور درجے کی علامت نگاری خیال کیا جاتا تھا جس میں بعض تصورات کی نشاندہی کے لیے علامتوں کا آزادانہ انتخاب روا رکھا جاتا تھا۔ اب سوچنے کی بات یہ ہے کہ تمثیل کو برتنے والی جان بنیان کی مشہورِ زمانہ تخلیق "پلگرمز پروگریس" یا اس سے بھی عظیم دانتے کی "ڈوائن کامیڈی" کے بارے میں کیا کہا جائے گا۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس طرح کی علامت نگاری کی معنویت اور اثر آفرینی منضبط معاشرے کے پس منظر میں ہی باقی رہتی ہے جس میں اس کی پیش کردہ اقدار کو فوری طور پر عوام کا ذہن قبول کرتا ہو۔ ایسے معاشرے میں تمثیل نگاری نہ صرف ممکن بلکہ قابلِ ترجیح بھی ہے کیوں کہ اس سے براہ راست تخاطب اور معنی کی ترکیز کے مقاصد حاصل ہوتے ہیں۔ اگر عوام کی خاصی تعداد کے حواس پر کوئی تجربہ کھرا اترتا ہے تو اس کا اثر یقینی ہے خواہ اس کے اظہار کے لیے بے جان علامتیں ہی بروئے کار لائی جائیں۔ ایلیٹ نے آخری دور میں شعوری

طور پر تمثیل نگاری کا دامن تھاما کیوں کہ یہ زیادہ براہ راست اور اقتصادیت پسند ہے۔

ایلیٹ نے علامت کے مفہوم کو ایک اور اعتبار سے بھی وسعت دی۔ علامت کو عموماً کسی ایسی شے سے تعبیر کیا جاتا ہے جو آنکھ سے نظر آئے یعنی اُس کا کوئی پیکر ہو۔ لیکن ایلیٹ نے اس طرف اشارہ کیا کہ کوئی ایسی شے بھی باقاعدہ موجود ہے جسے سمعی تخیل کا نام دیا جاسکے اور یہ سمعی تخیل آوازوں کے سہارے اپنا کام کرتا رہتا ہے۔ صوتی تاثرات مثلاً لے اور اُتار چڑھاؤ اتنے پُراثر ہوتے ہیں کہ بقول ایلیٹ کسی نظم کو سمجھے بغیر اُس سے لطف اندوز ہونا ممکن ہے۔ اس سے دو نکتے سامنے آتے ہیں، اوّل یہ کہ افراد پر سمعی تخیل کا اثر نادانستہ اور غیر شعوری طور پر پڑتا ہے۔ دوسرے یہ کہ ایلیٹ کے نزدیک آوازیں ہمارے دماغ کی قدیم ترین یا تہذیب ناآشنا اور مہذب ترین دونوں سطحوں کو متاثر کرتی ہیں۔ صوتی تخیل کی اثر پذیری بہ یک وقت ہمارے شعور کی مختلف سطحوں کی اثر پذیری ہے۔ اپنے انتہائی مفہوم میں علامت نگاری ہم سے اس بیان کی متقاضی ہے کہ ہر شاعری علامتی ہے۔ کیٹس نے کہا تھا کہ پوری کائنات میں سب سے زیادہ غیر شاعرانہ وجود شاعر کا ہے جس کی کوئی شخصیت نہیں ہوتی۔ مثال کے طور پر شیکسپیئر ان گنت کرداروں کے خالق ہیں اُن میں ایاگو اور اوفیلیا بھی ہیں اور میکبتھ اور ڈسڈیمونا بھی۔ ان میں سے کس کردار سے شیکسپیئر کی اپنی شخصیت کا اظہار ہوتا ہے؟

کیٹس کا کہنا ہے کہ شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت کی توسیع ہے اور فرد کا اپنی شخصیت کی سرحد سے پرے چلے جانا ہے۔ یہی مدعا ڈبلیو۔ ڈی۔ ییٹس کا بھی تھا جب انھوں نے کہا کہ شاعری کرنے کے لیے ایک حجاب کی ضرورت ہے۔ کیٹس کی زندگی غم و آلام سے بھری ہوئی تھی لیکن شاعری میں ساری باتیں اُن کے یہاں مسرت و سرشاری کی ہیں۔ گویا اس طرح شاعر اپنی اصل شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ اُس کی ضد کا اظہار کر رہا ہے۔ کسی ادیب و شاعر کے کردار اور علامتیں اسی متضاد

شخصیت یعنی اینٹی سیلف کو پیش کرنے کی کوششوں کی نمایندہ ہوتی ہیں۔

ایلیٹ نے ایک جگہ کہا ہے:

"بوسہ لینے میں ناکام ہونٹ نغمہ سرا ہوجاتے ہیں۔ شاعری جذبات کا اظہار نہیں بلکہ جذبات سے فرار ہے۔ یہ شخصیت کا اظہار ہی نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔"

فرائڈ کے مطابق آرٹ تشنہ آرزوؤں سے جنم لیتا ہے اور یہ فرار ہے اُن تمناؤں اور جذبات سے جن کی تکمیل عملاً ممکن نہیں۔ لیکن فرار کا طریقہ آبجکٹو کو ریلیٹو کی دریافت میں پوشیدہ ہے۔ مثال کے طور پر شیکسپیئر نے اپنے شکوک اور مسائل کو ہیملٹ کی ذات میں مرکوز کردیا تھا۔ شاعر کو کسی ایسی موزوں شے یا کردار کی تلاش کرنی چاہیے جس سے وہ اپنی موضوعیت کو منسوب کرسکے۔ اس عمل میں نہ ہی راست بیانیہ سے کام لیا جائے اور نہ ہی جذبات سے مغلوب ہوا جائے۔ شاعری میں شخصیت سے فرار پر ایلیٹ کے اصرار کا منشا یہ ہے کہ اگر کسی کو اچھی شاعری پیش کرنا ہے تو اُسے چاہیے کہ اپنے تجربات کی تجسیم کرلے اور انھیں خارجی جہت بھی دے۔ (اُسی طرح جیسے ورجل اور ہومر نے کیا تھا لیکن شیلے کو اس کوشش میں ناکامی ہوئی) گویا کہ علامت نگاری کے بغیر اچھی شاعری محال ہے۔ سچ پوچھیے تو یہ ہے ہی علامت نگاری۔ ایلیٹ کے یہاں علامت کی ایک اور شکل اقتباسات سے کام لینے کی ہے۔ مثال کے طور پر "ٹمپسٹ" میں Ariel's Song سے ماخوذ لائن

Those are pearls that were his eyes

ویسٹ لینڈ کی متواصل ایمج ہے اور یہ ظاہر کرتی ہے کہ موت کا رضاکارانہ خیر مقدم (زیرِ نظر مثال میں غرقابی) تبدیلی یا حیاتِ نو سے ہمکنار کرتا ہے۔ گویا کہ آلام و مصائب کو بخوشی گلے لگالینے کے بعد تجلیل و تنزیہہ کا مرحلہ آتا ہے (یہاں بھی مدفون خدا کا تصور کارفرما ہے جو روح کو مستغنی کردے گا)۔ لیکن ایلیٹ کے یہاں برتے گئے کسی اقتباس کی حیثیت اُس کے اصل سیاق سے کہیں زیادہ ہے جو کہ متعدد مختلف

مزاجوں اور ذہنی کیفیات پر محیط رہتا ہے۔ پھر یہ بات بھی ہے کہ اس کا عمل کسی ایک مخصوص نظم پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ یہ تغیر اور ارتقا پذیر رہتا ہے اور کسی نہ کسی شکل میں دیگر نظموں میں بھی ظاہر ہوتا رہتا ہے اس کی حرکت آگے کی طرف بھی ہوتی ہے اور پیچھے بھی۔ یہ نہ صرف کسی نظم کی اگلی اور گذشتہ سطور کو متاثر کرتا ہے بلکہ اُن نظموں کو بھی جو ایلیٹ کے قلم سے ابھی نکلی بھی نہیں ہیں اور جو شاید وہ دس برس بعد لکھیں۔

علامت نگاری کے مکتبِ فکر سے وابستہ ایک شاعر ماترلنک (Materlinck) نے اس خیال کا اظہار کیا ہے:

"میں سمجھتا ہوں کہ علامتیت کی دو قسمیں ہیں۔ ایک تو وہ جسے ہم تیار شدہ علامت کا نام دے سکتے ہیں جس کا خمیر مجردات سے اُٹھتا ہے اور جو ان مجردات کو انسانیت کا لبادہ پہنانا چاہتا ہے۔ یہ تمثیل سے بہت قریب ہے۔ دوسری قسم کی علامتیت غیر شعوری نوعیت کی ہے جو کب وجود میں آجاتی ہے اس سے خود شاعر بھی بے خبر رہتا ہے۔ یہ علامتیت عموماً اُس کے وہم و خیال کی سرحدوں سے بھی پرے چلی جاتی ہے۔" اس طرح یہ کہا جاسکتا ہے کہ علامت ایک فطری قوت ہے اور انسان کی روح اُس پر کوئی قید و بند نہیں لگا سکتی اور نہ ہی اُس کے ضابطوں کے آگے ٹِک سکتی ہے۔ شاعر کو اگر کچھ کرنا ہے تو محض اتنا کہ علامت کے تعلق سے ایمرسن کے تجویز کردہ منصب نجاری کو سنبھالے رہے اور وہ اس طرح کہ کسی کُندے کے ٹکڑے کرتے ہوئے اُسے سر پر رکھنے کے بجائے اپنے پیروں میں ہی رکھے۔ اس طرح کُندے پر پڑنے والے کلہاڑے کے ہر وار میں مصروفِ عمل تو وہ تنہا ہی ہوگا لیکن دیکھا جائے تو اس کے اس کام میں پورا کرہ ارض شامل ہے۔ اس حیثیت کو اختیار کر کے وہ ہمارے سیارے اور کائنات کی قوتِ ثقل سے مدد حاصل کر رہا ہے اور اپنے زورِ بازو کو کم سے کم بروئے کار لا رہا ہے۔ بعینہٖ یہی حیثیت شاعری کی ہے۔ جس قدر طاقت کا بھی وہ مالک ہے وہ اس بنا پر نہیں ہے کہ وہ بذاتِ خود کیا کرتا ہے بلکہ اس بنیاد پر کہ دوسروں اور

پراسرار اور ازلی نظام اور اشیاء کی مخفی قوتوں کے ذریعے کیا کچھ کروالیتا ہے۔ علامت کے عمل میں شاعر کی حیثیت مجہول ہی رہنی چاہیے اور خالص علامت شاید وہی ہے جو اس کے علم کے بغیر یہاں تک کہ اس کے ارادے کے برخلاف وجود میں آتی ہے۔ علامت کے بغیر ادب پارے کے وجود کا تصوّر نہیں کیا جا سکتا۔

ییٹس اور ایلیٹ دونوں ہی نے ملارمے سے قابلِ ذکر حد تک اثر قبول کیا تھا۔ ملارمے کا قول ہے کہ "شاعری الفاظ کے سہارے کی جاتی ہے۔" اسی طرح ایزرا پاونڈ کا خیال ہے کہ "شاعری کا مصرف الفاظ کے معانی کو صحت و قطعیت عطا کرنا ہے اور اس کے لیے جیسا کہ ملارمے نے کہا ہے اشارے کنائے کے علاوہ کسی اور شے کی ضرورت نہیں ہے۔ موجودات کی حقیقت کے بارے میں انسانی ذہن کا استغراق اور اُس سے اُبھرنے والے رقصاں پیکر نغمے کی تخلیق کرتے ہیں۔ Parnassians کا یہی شیوہ تھا کہ اشیاء کی کیفیت کی پوری طرح وضاحت کر دیا کرتے تھے جس کی بنا پر اُن میں پُراسراریت کا فقدان ہوتا تھا۔ اس طرح وہ ذہن کو تخیل سے پیدا ہونے والی طرب افزا مسرت سے محروم کر دیتے تھے۔ کسی شے کو نام دینا کسی نظم کی لطف انگیزی کے اس تین چوتھائی لطف کو ختم کر دیتا ہے جو اندازہ و قیاس کی مسرت میں پنہاں ہے، اور اُس کی خواب آگین کیفیت میں مخل ہوتا ہے۔ اسی پُراسراریت کے مکمل تصرّف سے علامت کی تشکیل ہوتی ہے۔ یہ روح کی کسی کیفیت کو اُجاگر کرنے کی غرض سے بتدریج کسی شے کو وسیلہ بنانے کا عمل ہے۔ اس کے برعکس کسی شے کا انتخاب رمز کشائی کے پورے سلسلے کے توسط سے اُس سے روح کی کسی مخصوص کیفیت کا استخراج ہے۔ شاعری کو چیستانی عناصر سے کبھی خالی نہیں رہنا چاہیے اور ادب کا مقصد بھی اس کے سوا کچھ نہیں کہ موجودات کو اجاگر کیا جائے۔ لیکن چیستاں کا مفہوم شاعر کا دیدہ و دانستہ ابتذال پر اُتر آنا بھی نہیں ہے۔ شاعر کی طرف سے کسی تحریر کو ممکن حد تک محدود سے چند علامتوں تک محدود رکھنے کی کوشش یقینی طور پر چیستاں کو جنم دیتی ہے جس کے عناصر مختلف ہوتے ہیں لیکن ایک علامت میں سمٹ آتے ہیں۔ یہی خوابناک محویت ادب کو ملارمے کی ایک بڑی دین ہے۔

ادب اور مصوّری؛ تاثریت اور اظہاریت

انیسویں صدی کے اختتام کے قریب ادب اور مصوری میں اتنی قربت ہوگئی تھی کہ ایک کو سمجھنے کے لیے دوسرے کی فہم ناگزیر تھی۔ (روزیٹی مورس: دی رفالائٹس) بیسویں صدی کے اوائل میں دونوں کے درمیان یہ ربط اور بھی گہرا ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ انسانوں کا کردار ۱۹۱۰ء میں بدل چکا تھا جس کی جھلکیاں ورجینیا وولف کی تحریروں میں مل جائیں گی۔ (۱۹۱۰ء میں انگلینڈ میں پہلی بار مابعد تاثریت کے رجحان کا مظاہرہ ہوا) دنیا کے ہر ادب میں ہمیشہ دو دھارے غالب رہے ہیں۔ ایک قدیم اور دوسرا جدید۔ اُن میں سے ایک کو ہم تقلید سے تعبیر کر سکتے ہیں جس کی بنیاد انسانی فطرت کی اولین اور دیرینہ جبلت پر ہے۔ یعنی خواس خمسہ کی گرفت میں آنے والی اشیاء کی نقل کرنا اور یہ انسانی فطرت کا بنیادی عمل ہے۔ دوسرے دھارے کا تعلق تخلیق سے ہے۔ انسان جب مظاہر فطرت کی نقل کرتا ہے تو اس عمل میں بھی اُن کی نئی صورتیں ڈھالتا ہے۔ اس طرح کوئی بھی آرٹ نہ تو خالصتاً تقلیدی ہے اور نہ خالصتاً تخلیقی۔ بلکہ ان پر ان اصطلاحات کا اطلاق تقابلی مدارج کے اعتبار سے ہی کیا جا سکتا ہے۔ تخلیق سے ہی مربوط ہے اسلوب کاری۔ اور یہ ایسا عنصر ہے جو خاص طور پر ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس کے یہاں ہمیں ملتا ہے۔ ییٹس کی یہی ایک خواہش تھی کہ کس طرح فطرت کی سرحدوں کے

پار چلا جائے۔ گویا کہ فطرت کی سچی مصوری کا رجحان ایک انسانیت پرستانہ آدرش ہے۔ اس رجحان کی بہترین مثالیں یونان اور نشاۃ الثانیہ کے آرٹ میں دیکھی جاسکتی ہیں۔ اس کے مقابل تجریدی رجحان ہے۔ یہاں کوئی فن کار مظاہرِ فطرت کی سچی تصویر کشی یا نقالی کی کوشش نہیں کرتا بلکہ اپنے ذہن میں موجود مجرد نمونوں یا تصورات کا اطلاق انسانی زندگی پر کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اور یہی عمل دراصل اسلوب کاری ہے۔ جدید شاعری میں یہ رجحان بہت نمایاں ہے۔ نہ صرف ادب میں بلکہ حقیقی زندگی میں بھی اس عنصر سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے۔ فطرت کی حدود کو عبور کر جانے کی ییٹس کی خواہش میں یہی جذبہ کارفرما ہے۔

اٹھارہویں صدی اور اس کے بعد فرانس یورپی ادب میں سب سے آگے تھے۔ رومانیت فرانس میں تاخیر سے پہنچی ہے یعنی ۱۸۲۰ء تک۔ ۱۸۳۰ء تک استاں دال اور بالزک جیسے ناول نگار رومانیت کے خلاف بغاوت شروع کر چکے تھے۔ اور اس صدی کے وسط تک ہم دیکھتے ہیں کہ رومانیت کے خلاف ایک رویہ ابھر چکا تھا اور وہ رویہ تھا حقیقت پسندی کا۔ حقیقت پسندی کی ایک قسم تو یہ ہے کہ پورے خلوص اور صحت کے ساتھ اشیاء و مظاہر کی نقل بنائی جائے اس طرح کہ اس کی تمام تر تفصیل چھوٹی سے چھوٹی بھی قطعیت اور موزونیت کے ساتھ اس میں سما جائے۔ قبل از رفائیلی عہد کے فن کاروں کے یہاں بھی حقیقت پسندی کا یہی تصور تھا۔ اس مقصد سے وہ شے جس کی تصویر کشی کی جاتی ہے اس کا مشاہدہ مسلسل اور کافی دیر تک کرنا ہوتا ہے تاکہ اس کے تمام پہلوؤں کو آنکھ میں اتارا جاسکے۔ حقیقت پسندی کا ایک مفہوم وہ ہے جس کا ایک پنہاں ربط بدصورت، بے ہنگم، ارذل اور یہاں تک کہ فحش اور عریاں مظاہر سے ہے۔ زولا کے ناولوں میں حقیقت پسندی کا یہی رخ ملے گا۔ پہلے مفہوم پر جائیں تو ایلیٹ کی شاعری کسی طور پر حقیقت پسندانہ شاعری نہیں قرار پائے گی کیونکہ اس کا رجحان تقلیدی نہیں بلکہ تخلیقی ہے۔ دوسرے معنی میں وہ حد درجہ حقیقت پسند ہے۔ حقیقت پسندی کے حوالے سے تشدد، خونریزی اور قتل و غارت گری میں دلچسپی کا آغاز ۱۸۶۰ء سے Painters combat اور Bastien Lapage کے ساتھ ہوا۔

فطرت نگاری کی خصوصیات ہیں:

(۱) پوری صحت اور قطعیت کے ساتھ زندگی کے باریک ترین پہلوؤں کی عکاسی۔ رپورٹ نگاری کا یہ عنصر انیسویں صدی کی آخری دہائی میں انگلینڈ میں داخل ہوا۔ اس رجحان کا اظہار ٹامس ہارڈی، جارج مور (مثلاً ایستھر واٹرز) اور سمرسٹ مام کے یہاں ملتا ہے۔

(۲) زندگی کے قبیح مظاہر خصوصاً جنس میں دلچسپی۔ اس رجحان کے نمایاں نمائندے ہارڈی جارج مور، مام، برنارڈ شا اور ویلز ہیں۔ موخر الذکر کا ناول 'وَمین آف پراپرٹی' خاص طور پر قابلِ ذکر ہے۔ کسی حد تک گالزوردی کے ناولوں میں بھی یہ رجحان جھلکتا ہے۔

(۳) سائنٹیفک بننے یا ظاہر کرنے کی خواہش۔ اس مقصد کے لیے سائنس کی جس شاخ کا انتخاب کیا گیا وہ بایولوجی تھی۔ اس رویے کا مرکزی خیال یہ تھا کہ انسان کو دیگر حیوانات سے ممتاز نہ سمجھ کر اس کا مطالعہ حیوانیاتی اصولوں کی ہی روشنی میں ہونا چاہیے۔ اس خیال کا اوّلین داعی ابسن تھا۔ برنارڈ شا اور ویلز پر ابسن کا اثر اسی صورت میں مرتب ہوا کہ انھوں نے حیوانیاتی اصولوں کو تسلیم کیا خواہ وہ اصولِ توارث ہو، ماحول و گرد و پیش سے اثر پذیری کا اصول ہو یا فطری انتخاب کا۔ یہ ضرور ہے کہ ان اثرات کا اظہار مذکورہ دونوں فنکاروں پر کسی قدر بدلی ہوئی شکل میں ہوا ہے۔ گالزوردی نے ان باتوں سے کوئی دلچسپی نہیں دکھائی اور اس کی یہ لاتعلقی دراصل سائنس کی طرف اس کے میلان کا نتیجہ ہے۔

(۴) اس زمانے کے سماجی اور سیاسی مسائل میں دلچسپی مثلاً معاشرے میں خواتین کی حیثیت۔ ابسن سے لے کر برنارڈ شا، گالزوردی اور ایچ۔ جی۔ ویلز تک تمام ادیبوں نے ان مسائل سے ذہنی سروکار رکھا ہے اور اُن پر قلم اُٹھایا ہے۔ ایک واضح ترین مثال ڈولز ہاؤس کی ہے جس میں پیش کی گئی عورت ہر چند کہ بہت خوش و خرم ہے، ایک دن آخر اس حقیقت تک پہنچتی ہے کہ وہ تو محض ایک گڑیا ہے، صرف دل بہلاوے کی چیز۔ اس سے بڑھ کر اُس کی کوئی وقعت و حیثیت نہیں۔ حقیقت نگاری یا فطرت پرستی کی تحریک سے وابستہ تمام لیڈر اگر کمیونسٹ نہیں تو انقلابی اور لیساری ضرور تھے۔ صنعتی مسائل بھی ان ادیبوں کے ذہن پر دستک دیتے رہتے تھے اور اسی کے ساتھ بالعموم تمام اقتصادی مسائل بھی۔ ان میں اہم ترین مسئلہ یہ تھا کہ مالک اور مزدور کے درمیان ایک آویزش

رشتہ کس طرح کا ہونا چاہیے۔ برنارڈ شا، ویلز اور گالزوردی نے ان سوالات کو اولین اہمیت دی۔ اور ویلز نے تو اس میں اتنی دلچسپی دکھائی کہ اُسے بُرا ناول نگار کہلانا گوارہ تھا لیکن اپنے سماجی ناول نگار کے مرتبے سے دستبرداری منظور نہ تھی۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ (اور ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس نے بھی) فطرت نگاری کی مخالفت کی۔ اس کے تین اسباب ہیں۔ اوّل یہ کہ ایلیٹ کا اصرار تھا کہ آرٹ نقالی یا تقلید نہیں بلکہ تخلیق ہے۔ اور اسی بنا پر اُس نے کہا کہ حقیقت نگاری آرٹ کی نفی ہے۔ دوسرے ایلیٹ کا خیال تھا کہ آرٹ ایک انتخابی طریقۂ کار اختیار کرتا ہے جب کہ فطرت نگار یہ چاہتا ہے کہ ہر ادنیٰ سے ادنیٰ بات کا چربہ اُتار کر رکھ دے چاہے وہ اہم ہو یا نہ ہو اور اس طرح اصل موضوع سے قاری کی توجہ ہٹا کر آرٹ کی تاثیر کو چوپٹ کر دے۔ یہ اعتراض ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس نے اُٹھایا تھا جس کا کہنا تھا کہ آرٹ ایک وژن ہے جب کہ فطرت نگار ہر وژن سے خائف رہتا ہے اور اسی لیے وہ فن کار قطعاً نہیں ہے۔

حیوانیاتی رجحان جب ماند پڑ گیا تو فن کار نے اپنی فکر کو دیگر علوم کی طرف موڑا مثلاً کیمیا، طبیعیات وغیرہ۔ اس سے چند برس پہلے تک فن کار انسان کی حیثیت کو حیوان کے درجے تک گرانے میں دلچسپی رکھتے تھے اور اب Impressionist مصور یہ محسوس کرتے ہوئے کہ جو رنگ وہ استعمال کرتا ہے وہ مخلوط ہیں اور ملاوٹ سے خالی نہیں ہیں تو وہ انسان کی تصویر تین بنیادی رنگوں میں بنانے کی خواہش کرنے لگا۔ اگر وہ کوئی ثانوی رنگ بنانے کی خواہش کرے تو اُسے اپنے طشت میں ان بنیادی رنگوں کو ملانے کی ضرورت نہیں تھی بلکہ سورج کی شعاعوں کے باہم ملنے کے عمل کے خطوط پر وہ اپنے کینوس پر دو یا تین بنیادی رنگوں کے ننھے قطرے ایک دوسرے کے قریب ٹیکا کر مطلوبہ ثانوی رنگ تیار کر لیتا ہے۔ مصور کو اپنے موضوع سے زیادہ رنگ بنانے میں دلچسپی تھی یعنی ثانوی رنگ کی تخلیق میں سورج کی شعاعوں کے امتزاج کے عمل کو سمجھنے میں وہ زیادہ منہمک تھا۔ پھر یہ فطری امر ہے کہ تاثریت پسند مصور کو عظیم موضوعات سے دلچسپی کیوں ہوتی۔ وہ تو آدم و حوّا کے ہبوط کے بجائے سیب کی تصویر بنائے گا۔ اس لیے اس نے چھوٹی اشیاء کا انتخاب کیا،

کسی قدرتی منظر کے چھوٹے سے گوشے کا جس میں وہ اپنے تخیّل کی اُڑان کا پوری طرح مظاہرہ کرسکے۔ اور یہ بات بھی ہے کہ یہاں وقت کے کسی زمانے کا تصوّر بھی ناممکن ہوگیا۔ شمسی شعاعوں کی حرکت برابر نئے رنگ دیتی رہتی ہے۔ اگر فن کار کچھ کرسکتا ہے تو صرف یہ کہ کسی ساکت تاثر کو اپنی گرفت میں لے لے جو اگلے لمحے ہی اوجھل ہونے والا ہے۔ مائیکل اینجلو کی تصویر "ہبوطِ آدم" انسان کی تقدیر کی عکاسی میں اس کی دلچسپی ظاہر کرتی ہے۔ تقدیر جس کی وسعت ہزاروں سال کا احاطہ کرتی ہے۔ لیکن تاثریت پسند مصوّر کے نزدیک محض ایک مخصوص لمحے میں کسی پتی یا پنکھڑی پر سورج کی شعاعوں کے پڑنے کا منظر زیادہ دلچسپ ہے۔ اُسے انسان کے مسائل یا کسی موضوع سے کوئی واسطہ نہیں اور اگر ہے تو لمحاتی، ہر آن بدلنے والی جلتی بجھتی جھلکیوں سے اور اسی لیے اس رویّے کا نام تاثریت پڑا۔

Manet ، Vegas ، Passaro جن سے Pointillism کی ابتدا ہوئی اہم تر تاثریت پسند مصوّروں کی صف میں آتے ہیں۔ پہلے تو تاثری تصویریں مبہم اور دھندلائی ہوئی تھیں اور ذرا فاصلے سے ہی کوئی سمجھ سکتا تھا کہ اُن میں کیا دکھایا گیا۔ آگے چل کر تصویروں میں ٹھوس پن آیا جس کی ابتدا رینوا Renoir نے کی اگرچہ نقطہ کاری کا طریقہ اب بھی اُسی طرح رائج رہا۔ رینوا کی تصویر "ٹوائلٹ" اس کی واضح مثال ہے۔

ادبی تخلیق میں بھی "تاثری طریقہ" کار ممکن ہے۔ مثال کے طور پر 'مادام بوبری' میں سورج کی کرنوں کو برف کے پردے میں سے اور پھر ایک چھتری میں سے گزرتے ہوئے اور آخر میں ایما کے رخسار پر پڑتے ہوئے دکھایا گیا ہے۔ لیکن یہ لمحاتی تاثر ایک علامت بھی ہے یعنی بوبری کی ذہنی کیفیت کی علامت۔ یہ تاثریت کی خامی تھی کہ بے معنی اشیاء کی بھی تصویر کشی کی جاتی تھی۔ تاہم عظیم فن کاروں کے ہاتھوں اکثر دوسروں کے برعکس نہ تصویر کا ٹھوس پن مجروح ہوا اور نہ اُس کی وقعت و اہمیت پر حرف آیا کیونکہ انھوں نے تاثر سے علامت کا کام لیا۔ جیسا کہ فلابیر کے یہاں ہم دیکھتے ہیں کہ بظاہر بے معنی اور غیر اہم چیز یا واقعے کو ایک پوری ذہنی کیفیت کی عکاسی کے لیے استعمال کیا جاتا تھا۔ زندگی کے کسی

ایسے لمحے کی عکاسی کے لیے جو پوری ذہنی زندگی کی شدت سے لبریز ہو پوری مختصر کہانی لکھنے کی روایت روسی ادیب چیخوف نے انگول مسٹریس لکھ کر قائم کی اور انگریزی ناول پر سب سے پہلے تاثری تیکنک کا استعمال گالزوردی نے کیا۔ ان ناولوں میں تاثری طرزِ تحریر کے حامل بعض اقتباسات ہی مل سکتے ہیں۔ تاثریت سے متاثر دیگر انگریزی ناول نگاروں میں ای۔ ایم۔ فورسٹر، جوائس، ڈیلیزز، ورجینیا وولف (جس کا ناول دی لائٹ ہاؤس اینڈ ڈیولوز ہے)، کیتھرین مینسفیلڈ ہیں۔ موخرالذکر وہ مختصر کہانی نویس ہے جو مکمل طور پر تاثریت کے انداز میں چیخوف کی تقلید کرتی ہے۔

ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے تاثریت کو مارننگ ایٹ دی ونڈو میں برتا ہے جہاں دھند علامت بن کر ابھرتی ہے۔ اس کے علاوہ اے گیم آف چیس میں کرسی، اطلس، جواہرات وغیرہ پر برقی روشنی کے عکس (اگرچہ سورج کی روشنی نہیں ہے) سے یہ رویہ ظاہر ہے۔ تاثریت کا حامل اس کا ایک اور فن پارہ برنٹ نارٹن ہے اور یہاں بھی تاثریت کو علامتی انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ تاثری اسلوب میں طویل نظمیں لکھنا ممکن نہیں ہے کیونکہ اس میں ایک سے زائد تصورات کو کام میں لانا پڑے گا۔

مابعد تاثریت : مابعد تاثریت کسی الگ اور ممتاز تحریک پر دلالت نہیں کرتی بلکہ یہاں ہمیں ایسے کئی رجحانات جگھٹ نظر آتا ہے جن میں تاثریت پسندوں کی تقلید کی گئی ہے۔ وان گوگ بنیادی طور پر سماجی پیغمبر تھا۔ ایک ایسا اعصابی مریض جو تاثریت پسندوں سے مستعار اور ترمیم شدہ مخصوص تکنیک کی مدد سے اپنے پیش کردہ مناظر کو روح کی کرب کے اظہار کی قدرت عطا کر دیتا ہے۔ یہ تاثریت کے باب میں ایک اضافہ تھا اور اس کا خاص سروکار چھوٹے چھوٹے اثرات سے تھا مثلاً روشنی وغیرہ۔ اس ضمن میں مندرجہ ذیل مصوروں کے نام آتے ہیں۔

پال گوگاں، ایک متمول رنگ ساز تھا جس نے South Seas میں واقع جزیرہ ہیتی میں سکونت اختیار کر لی تھی تاکہ وہاں کے مقامی باشندوں کی زندگی کی تصویر کشی کر سکے۔ اس سے قدیم ترین اور غیر متمدن زندگی میں اس کی دلچسپی ظاہر ہے۔ زندگی کے قدیم ترین مظاہر میں ایلیٹ کی دلچسپی کی وجہ عمرانیات کے براہ راست مطالعے سے زیادہ یہی تاثریت

پسند فن کار ہیں۔ مثلاً فریزر کی Golden Bough اور مس وٹسن کی From Ritual to Romance نے اسے متاثر کیا ہے۔ مگر مابعد تاثری فن کاروں نے چین اور خصوصاً بیسویں صدی میں نیگرو باشندوں اور نیگرو آرٹ میں زیادہ دلچسپی دکھائی ہے۔ نیگرو کے یہاں فطرت سے خوف کا احساس ہے اور یہ موضوع خوف اور تشکیک کے عہد یعنی بیسویں صدی کے لیے خاص دلکشی رکھتا ہے۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ شاعر تاریخ کے تمام ادوار کی جدید ترین ہستی بھی ہے اور قدیم ترین بھی کیونکہ وہ اپنے اندر جدید علم اور قدیم حسیت کا امتزاج پیش کرتا ہے۔

لان تیری (Lanteree) وسیع اور طنزیہ تاثرات پیش کرتا ہے۔ سیزان (Cazanne) کے منظر عام پر آنے سے پہلے مصوّروں کے یہاں قدرتی اشکال و مظاہر کی نقل کی کوشش ملتی ہے اور سیزان کے ساتھ ہی جدید آرٹ میں ایک دوسرے رجحان کی ابتدا ہوئی جسے اسلوب کاری کا نام دیا جا سکتا ہے یعنی قدرتی مظاہر و مناظر کو اپنے ذاتی اسلوب کے مطابق ڈھالنے کا رجحان۔ کیتھرین مینسفیلڈ نے ایک جگہ یہ اعتراف کیا ہے کہ سیزان کی تصویریں دیکھنے کے بعد اُس کے لکھنے کی تکنیک یکسر تبدیل ہو گئی۔ اسلوب کاری کو کئی دوسرے جدید ادیبوں نے بھی مقصد بنایا ہے جن میں جیمز جوائس، ورجینیا وولف اور ایلیٹ کے نام شامل ہیں۔ ایلیٹ کے تمام تجربات اُس کی تکنیک سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ اُس کے ذہن میں جاگزیں اس تصوّر سے ہم آہنگ کہ وہ نظم کیسے لکھے گا۔ کوئی جدید نظم کسی جذباتی تجربے کے بجائے آوازوں کی موزونیت اور تناسب کے خیال سے بھی وجود میں آسکتی ہے۔ اسی لیے عظیم فرانسیسی شاعر والیری نے کہا تھا کہ "ایک بار اگر آپ لکھنے کا طریقہ دریافت کر لیں تو نظم لکھنا ضروری نہیں رہ جاتا۔" اس بات میں اشارہ ہے جدید ادیب کی ہیئت کی تلاش کی طرف۔ ہیئت برائے ہیئت کی طرف (والیری نے اپنی بہترین نظموں میں سے ایک کا تجربہ بیان کیا ہے جس کی ابتدا موسیقی کی اُس لے سے ہوتی ہے جو اس نے چہل قدمی کے دوران سنی تھی اور جس سے ایک خاص فقرے تک رسائی کا اشارہ اُسے ملا)۔ جہاں تک مصوری کا تعلق ہے تو اس میں ہیئت کی تلاش کا آغاز سیزان سے ہوتا ہے جب کہ ادب میں اس کی ابتدا ذرا پہلے ہی فلابیر نے کر دی تھی۔ سیزان نے کس طرح کی ہیئت کی دریافت کی تھی؟

تمامتر فطرت خود کو مخروطہ، مکعب اور استوان میں تحلیل کر دیتی ہے'، اس کا اعتراف سیزان نے کیا تھا۔ سیزین کا اسلوب نرمی، ابہام اور کنارہ کشی سے عبارت ہے جس میں اقلیدسی شکلوں کی مدد سے نگاہ کو گرفتار کرنے پر توجہ زیادہ ہے۔ اسی طرح ایلیٹ بلند آہنگ اور پُرشور بننے کی دانستہ کوشش کرتا ہے۔ اس کے برعکس رومان پسندوں نے جن میں ٹینی سن بھی شامل ہے نرمی اور شیرینی میں پناہ تلاش کی۔ ایلیٹ نے اپنے مذکورہ رجحان کے لیے بھاپ کے انجن کو ماڈل بنایا کیونکہ جدید مشینیں رفتہ رفتہ ہمارے تصورِ صوت اور سمعی حس کو تبدیل کر رہی ہیں اور اس غیر شعوری عمل کو ظاہری شکل و صورت ملنی چاہیے۔ لہٰذا ایلیٹ اشیاء و مظاہر کی ٹھوس تشبیہات کی مدد سے تجسیم کرتا ہے عین اسی طرح جیسے سیزان مکعب و استوان کی مدد سے یہ کام کرتا تھا۔

ایک خاص تعمیراتی نمونے (Architectural pattern) سے ایلیٹ کا سروکار بھی قابلِ ذکر ہے۔ اُس کی نظموں کو ایسے ابواب میں بانٹا جا سکتا ہے جو مزید ایسے ذیلی خانوں میں تقسیم ہو سکتے ہیں جن میں الگ الگ پیکروں کا ارتقا ہوتا ہے پھر بھی وہ باہم مربوط ہیں۔ وہ اپنی نظم کا خاکہ اسی طرح بناتا ہے جیسے کوئی معمار ایک عظیم عمارت کا نقشہ بنائے۔

مکعبیت نے جدید ادیبوں کو خاصا متاثر کیا۔ اس کے داعیوں میں پکاسو اور براک جیسے مصوّر تھے۔ فطرت نگاری اور تاثریت کی طرح مکعبیت کی اساس بھی ایک سائنسی نظریہ تھا اُس دور کے بعض طبیعیات دانوں کا خیال تھا کہ مادّے کی بنیادی ہیئت مکعب ہے۔ پکاسو اور براک نے اپنے عمل میں مکعب کو بنیادی حیثیت دے کر فطرت کی عکاسی کی کوشش کی۔ وہ سیزان سے بھی متاثر تھے جو ان سے پہلے کہہ چکا تھا کہ تمام اشیاء کو مکعب، مخروط اور استوان میں تحلیل کیا جا سکتا ہے اور اس نے پورے لینڈ اسکیپ کو مکعب اور استوان کی شکل دے دی تھی۔ پکاسو نے یہی سلوک انسانی چہروں اور شکلوں کے ساتھ کیا۔ ایلیٹ کے اپنی نظم "ویسٹ لینڈ" کو ابواب میں منقسم کرنے کے عمل کو مکعبیت کی ہی ایک شکل سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔

پکاسو کا بھی یہی خیال تھا کہ انسانی چہرے پر نگاہ ڈالنے کے تین ممکن زاویے ہیں۔ داہنے اور بائیں سے اور سامنے سے اور یہ تینوں زاویے بیک وقت نظر آنے چاہئیں۔ اس لیے مکعبیت کا مفہوم سہ جہتی تاثر اور زمان و مکان کے تطابق یا ہمہ وقتی (Simaltaneo-usness) کا ادراک ہے۔

مکعبیت میں ایک نیا رجحان یہ پیدا ہوا کہ فطری شکلوں کو اقلیدسی اشکال میں تقسیم کرنے کے بعد اُنھیں ایک مجموعے کی صورت دینے کی غرض سے بے ترتیبی سے رکھا جانے لگا۔

جدید آرٹ میں دیگر رجحانات نے ایلیٹ کو کچھ زیادہ متاثر نہیں کیا۔ مکعبیت کے بعد دادائیت کا آغاز ہوتا ہے جو جنگ کے بعد کی مایوس کن اور بجھی ہوئی فضا کی زائیدہ تھی یہ زمانہ ہر چیز کی طرف سے مایوسی کا زمانہ تھا۔ دادائیت پسندوں نے پوری انسانیت سے کنارہ کش ہونے کی کوشش کی۔ اس رجحان کی ابتدا بڑی حد تک ٹرسٹن زارا نے کی جو "دادا ازم" کی اصطلاح کا موجد تھا۔ جب اُس نے مناسب لفظ کی تلاش میں فرانسیسی لغت کھولی تو سب سے پہلے اس کی نظر جس لفظ پر پڑی وہ Dad تھا (جس نام سے بچّہ گھوڑے کو پہچانتا ہے) اور پھر دادا ازم سے کوئی بچکانی، کم حیثیت اور معمولی چیز یا بات مراد لی جانے لگی۔ دادائیت پسندوں کی دلچسپی تخریب میں تھی۔ ان کے پبلک لکچروں میں بیس بیس مقررین ایک ساتھ بولنا شروع کر دیتے تھے اور اس دوران کوئی ڈھول بجا رہا ہوتا تو کوئی بانسری۔ دادائیت پسندوں نے اپنی تصویروں کی نمائش میں ناظرین کو Gatohets مہیّا کیے تھے تاکہ اگر وہ چاہیں تو پسند نہ آنے والی تصویروں کو اکھاڑ پھینکیں۔

سرریلزم (سرریلزم یا ماورائے حقیقت کی اشاعت میں آندرے بریتاں کا نام سرِ فہرست آتا ہے۔ اس رجحان کی ابتدا ۱۹۲۵ء میں ہوئی۔ اس سے وابستہ بیشتر افراد دادائیت کے خیمے سے نکالے ہوئے تھے۔ سرریلزم مارکس اور فرائڈ کی درمیانی مخلوط نسل کی پیداوار تھا۔ اس کے تحت جذبات و احساسات کو ہر ممکن اظہار دینا تھا اور شعوری ذہن کو اپنے اختیارات کو کہیں بروئے کار لانا نہ تھا بلکہ غیر شعوری پیکروں کو

اہمیت دینا اور معاشرے کے مارکسی تجزیے کی روشنی میں انھیں سمجھنا مقصود تھا۔ تمام ذہنی اور روحانی خرابیوں کو اس طرح سرمایہ داری سے معاشرے کے مجنونانہ سروکار سے منسوب کیا گیا۔ سرریلزم کو انگلینڈ میں کبھی بھی زیادہ مقبولیت حاصل نہیں ہوئی لیکن انگریزی ادب پر اُس نے دائمی نقوش چھوڑے ہیں۔ جیمز جوائس کے ناول یولیسس اور Finegan Sweep کو سرریلسٹ ناولوں کی صف میں رکھا جا سکتا ہے۔ ایلیٹ کے یہاں بھی بعض حصے سرریلسٹ نوعیت کے ہیں لیکن وہ راں بو کے اثر کا نتیجہ ہیں۔

اظہاریت (Expressionism) : ہیئت، اسلوب اور تیکنک کی نزاکتوں کے تصور سے بے نیاز اظہار اس رجحان کا خاص عنصر ہے۔ یہ رومانیت کا آخری ترین مرحلہ ہے۔ جیمز جوائس اور ٹی ایس ایلیٹ کے بعض اقتباسات جس قدر سرریلسٹ نوعیت کے ہیں اسی قدر اظہاری نوعیت کے بھی ہیں۔ اظہاریت اسی تحریک کی جرمن شکل ہے جسے فرانس میں سرریلزم کے نام سے پہچانا گیا۔ بے ہیئتی پر زیادہ اصرار جرمنوں کی طرف سے ہوا۔

مستقبلیت : مستقبل پرستی کے رجحان کو اٹلی میں اُن لوگوں نے پروان چڑھایا جو ماضی اور حال میں نہیں بلکہ صرف مستقبل میں دلچسپی رکھتے تھے۔ مستقبل سے اُن کے سروکار نے اُنھیں عمل اور حرکیت کی راہ دکھائی۔ کوئی تصویر محض ایک لمحے کو ظاہر کر سکتی ہے اور مستقبل پرست تصویر کے اندر پوشیدہ حرکتوں کو ظاہر کرنا چاہتے تھے۔ شاعری میں یہی مستقبلیت نغمگی اور آہنگ کے اظہار کے لیے مشین گن کی تصویر کشی کی شکل اختیار کرتی ہے۔ اس سے یہ اشارہ پہلے ہی مل چکا تھا کہ فسطائیت کا ظہور ہونے والا ہے۔ مستقبلیت کے ساتھ راں بو، فلابیر وغیرہ کی اقدار کی جستجو کا دور ختم ہو گیا۔ اب مثبت اور یقینی عمل لوگوں کی توجہ کا مرکز بن گیا جس میں تشدّد بھی تھا۔ ایلیٹ کو تشدّد سے کوئی دلچسپی نہ تھی لیکن اُس نے بھی زندگی گزارنے کی ایک راہ سجھائی ہے۔ ایلیٹ نے بھی Journey of Magis میں تبدیلی کی پیشین گوئی کی ہے۔ فرق اتنا ہے کہ ڈبلیو بی ییٹس کو تشدّد اور اذیت کوشی میں لطف آتا ہے اور ایلیٹ اس سے معذرت کر لیتا ہے۔

تجریدی آرٹ : سیزان، پکاسو وغیرہ نے فطرت کو اقلیدسی شکلوں میں محصور

کر دیا تھا، پھر بھی سمجھا یہی جاتا تھا کہ یہ اشکال مظاہر فطرت کی دلالت کرتی ہیں۔ تجریدی آرٹ میں ترتیب، شکل اور رنگ کو محض اُن کی خاطر یا کسی مجرّد تصوّر کی نمائندگی کے لیے کیا جاتا ہے۔ اس میں کسی فطری منظر کو پیش نہیں کیا جاتا۔ سیزان نے عمارت سازی کا تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے تو مانے نے حرکت (سینماٹوگرافک آرٹ) کا۔ مختلف شکلوں کو مخلوط کرنے کا رجحان پورے تجریدی آرٹ میں غالب رہا ہے اور ابتدا سے ہی یہ تصوّر کارفرما ہے کہ ہر آرٹ کے دائرۂ کار میں ہیئت کا انحصار اس کے معمول پر ہوتا ہے۔ سب سے پہلے اس تصوّر کو لیسنگ نے Laocoon میں برتا۔ اُس کا خیال تھا کہ آرٹ کی ہر صنف کی تکمیل اس کے معمول کی مناسبت سے ایک خاص مقصد کے لیے کی جاتی ہے۔ لیکن جدید آرٹسٹ سینماٹوگرافک آرٹ کے زیر اثر آرٹ کی اصناف کی حدود پر قابو پانے اور ان کے اعمال و مقاصد کو خلط ملط کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ مثال کے طور پر ویسٹ لینڈ میں کئی موقعے ایسے آئے ہیں جہاں موسیقی کے تاثر کو گرفت میں لیا گیا ہے، کہیں فن عمارت سازی اور کہیں مصوری اور نقاشی کو۔ بیلے رقص کی اسلوب کارانہ صنف ہے اور اس نے بھی جدید آرٹ کو متاثر کیا ہے۔ فرانسیسی اور روسی بیلے کو کافی مقبولیت حاصل رہی ہے۔

سائنس اور آرٹ کا رشتہ: قرون وسطیٰ کو اکثر دورِ تاریکی و جہالت سے تعبیر کیا جاتا ہے لیکن یہ دَور تمام ادوار سے زیادہ منطقی اور پُرسکون فکر پردازی کا دَور بھی تھا جب عقائدی مسائل کا مطالعہ بھی عقلی اور منطقی جذبے کے ساتھ کیا گیا۔ انسان بنیادی گناہ سے داغدار ضرور تھا لیکن وہ کائنات کا آقا Lord of the Universe بھی تھا۔

یہ طلسم نشاۃ ثانیہ کے دوران معروضی حقیقت کی جستجو کے ہاتھوں ٹوٹا۔ کپلر اور کوپرنکس Copernicus نے طبیعیاتی اجسام کا اصول دریافت کر لیا تھا جس سے انسان کی اہمیت خود اس کی نظر میں کم ہوگئی اور سترہویں صدی کے آتے آتے یہ شک جنون کی حد تک بڑھ گیا (جیسے میٹافزیکل شعراء کے یہاں)۔ یقین کی فضا اُس وقت دوبارہ پلٹی جب نیوٹن

نے اصولِ ثقل پیش کیا اور اب انسان نے یہ محسوس کرنا شروع کیا۔ وہ تو ہر شے کی تعبیر و تشریح پر قادر ہے، کائنات ایسی مشین ہے جس کا فعل متعین کیا جا سکتا ہے اور انسان اُس کے مالک ہیں۔ یوں ایک اعتماد اور امید کی بحالی ہوئی۔ انیسویں صدی میں ڈارون کا نظریۂ ارتقا ایک اور عہد ساز واقعہ تھا جس سے دو متضاد ذہنی کیفیتوں کو فروغ ملا جن میں ایک لہر رجائیت کی تھی تو دوسری قنوطیت کی۔

انسان جو ابتداً پورنہ تھا، زمانے کے ساتھ ساتھ ارتقاء پذیر ہو رہا ہے اور اس کی حیثیت میں بہتری آتی گئی ہے۔ ایچ جی ویلز، برنارڈ شا اور گالز وردی ارتقار کے اس تصور کے نمائندے رہے ہیں۔

تاہم اس تصوّر کے شانہ بشانہ غیر شعوری طور پر ایک خوف بھی پلتا رہا ہے۔ اگر فطرت نے بعض جانداروں کے ساتھ بے رحمانہ سلوک کیا ہے اور اُنھیں صفحۂ ہستی سے مٹا دیا ہے تو انسان اپنے مستقبل کے بارے میں کوئی بات یقین کے ساتھ کیسے کہہ سکتا ہے۔ دوسرے یہ کہ determinism اور necessitarianism کے اصولوں نے کسی قدر افسوسناک طور پر کائنات کے منظر نامے سے باہر پھینک دیا تھا۔ تیسری بات یہ بھی تھی کہ انسان اکثر و بیشتر دیگر حیوانات کی طرح ایک جانور ہی تصور کیا جاتا تھا۔ بیسویں صدی میں اس قنوطیت کو وسعت دینے والا شخص ٹامس ہارڈی تھا۔ بیسویں صدی کو اپنے پیش روؤں کا necessitarian اور mechanistic اندازِ فکر ورثے میں ملا۔ لیکن تبدیلیوں کا سلسلہ ابتدا سے ہی چلتا آرہا تھا۔ اس دَور میں طبیعیات نے حیوانیات کی جگہ لے لی۔ میکس پلینک، روتھر فورڈ، آئن اسٹائن سبھی نے جدید فکر کو متاثر کیا ہے اور ان میں نظریۂ مقادیر کو خاص اہمیت ہے۔

کوانٹم تھیوری: اس نظریے کے مطابق ہر ذرّہ اُن لاکھوں الیکٹرونوں کا مرکب ہے جن میں سے ایک الیکٹرون ہر سکنڈ کے دس لاکھویں حصے کے گزرنے کے ساتھ غائب ہو جاتا ہے۔ خود ہماری تشکیل میں ایسے ہی لاکھوں ذرّات کا ہاتھ ہے اور اس طرح ہمارے اندر الیکٹرون کی تعداد کروڑوں تک پہنچی ہے تو بعض اوقات ایسا بھی

ہو سکتا ہے کہ ہمارا وجود ہی نہ ہو آیا درحقیقت ہمارا کوئی وجود ہے یا نہیں یہ کہنے کی ہماری عدم قدرت ہی جدید ذہن میں یاسیت کو جنم دیتی ہے۔ مارسل پروسٹ نے ان سرچ آف تھنگز پاسٹ میں اسی کیفیت کو اجاگر کیا ہے۔ جس طرح مادہ فنا ہوتا ہے اور دوبارہ اس کا ظہور ہوتا ہے اسی طرح ہمارے شعور واحساسات کی فنا اور تجدید بقا کا عمل جاری رہتا ہے۔ اس طرح ہمارے تمام تجربات متفرق نوعیت کے قرار پاتے ہیں۔ برقی توانائی کا سفر سیدھے خطوط پر نہیں ہوتا بلکہ اس میں لہر اور اچھال آتے رہتے ہیں۔ یہی بات ایلیٹ کی شاعری کے بارے میں کہی جا سکتی ہے۔ شیلی کی شاعری کی نرم روی کا زمانہ اب جا چکا تھا۔

کہاں تو پہلے یہ کہا گیا تھا کہ " میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں " اب مارسل پروسٹ کہتا ہے کہ " بعض اوقات میں سوچتا ہوں لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہو پاتا کہ میرا وجود ہے۔" پھر اس کے بعد آتا ہے ہمارے جسم کے سب سے چھوٹے حصے یعنی ذرّے کے متعدد حصوں میں ٹوٹنے اور تقسیم ہونے کا نظریہ۔ اسی ذرّے یا ایٹم کے ٹوٹنے کا عمل پوری دنیا کو اڑا سکتا ہے۔ اور اس سے ایک سنگین تر خوف پیدا ہو گیا۔ ایلیٹ نے کہا:

"بس ایک مشتِ خاک میں میں تمھیں موت کا نظارہ کروا دوں گا۔"

I will show you death in a handful of dust

اسی خوف کا اظہار ڈبلیو بی ییٹس نے ان الفاظ میں کیا:

"اشیا بکھرتی جا رہی ہیں، مرکز اپنی جگہ قائم نہیں رہ سکتا۔"

Things fall apart; the centre cannot hold

سترہویں صدی جیسی سراسیمگی کا احساس بیسویں صدی میں پھر لوٹ آتا ہے۔ آئن اسٹائن کے نظریۂ اضافت کے مطابق کوئی شے مطلق نہیں ہے۔ اخلاقیات میں ہم دیکھتے ہیں کہ کسی عمل کی قدر کا تعین اس کے ماحول اور حالات کے تعلق سے کیا جانے لگا۔ طبیعیات میں پیمانے اور ابعاد مختلف فاصلوں کے اعتبار سے بدلنے لگے۔ زمان۔ مکان کے عنصر کو ہمیشہ ملحوظ رکھا جانے لگا۔ ان باتوں سے ہر شے پر یہ گمان ہونے لگا کہ وہ

بدلتی اور اہمیت کھوتی جا رہی ہے اور اُن کی حیثیت یکسر مشکوک ہوتی جا رہی ہے۔

چونکہ بیسویں صدی کے طبیعیات دانوں نے یہ ثابت کیا ہے کہ مادہ ایک غیر اہم قسم کی شے ہے اور بالآخر توانائی میں تبدیل کیا جاسکتا ہے، نامعلوم اور محیر العقول مظاہر میں اعتقاد اس دور میں پھر زندہ ہوگیا۔ اور خدا میں یقین کا امکان دوبارہ روشن ہوگیا کیونکہ اگلے وقت کے سائنسدانوں کی طرح آئن اسٹائن جیسے لوگ اب خدا کے وجود سے بے جھجک انکار نہیں کر رہے تھے۔ انیسویں صدی کی بیشتر فکر اثباتیت کی طرف مائل تھی۔

اثباتیت (Positivism) یہ فکر اس بات پر اصرار کرتی ہے کہ مظاہر کے پرے ہم کسی شے کا ادراک نہیں کرسکتے۔ بیسویں صدی میں اثباتیت کو رواج دینے کے ضمن میں پہلا نام ایچ جی ویلز کا ہے۔ بیسویں صدی کا سائنسی مزاج انیسویں صدی کی اثباتیت کے خلاف ایک ردِ عمل تھا۔ جوں ہی سائنس دانوں کی یہ دریافت منظر عام پر آئی کہ توانائی مادے کی اساس ہے اثباتیت کے تئیں تشکیکی رجحان اُبھرنے لگا۔

سترھویں صدی میں کپلر اور کوپرنیکس کی یہ دریافت کہ زمین کائنات کا مرکز نہیں ہے بم کے دھماکے سے کم نہ تھی۔ بیسویں صدی میں ایک اور دھماکہ ہوا اور وہ دھماکہ تھا۔ سر جیمز جین اور ایڈنگٹن کے اس نظریے کی شکل میں کہ ہماری کائنات کے علاوہ دیگر کائناتوں کا وجود بھی ممکن ہے۔ یہاں ہم سائنسدانوں اور طبیعیات دانوں دونوں حلقوں میں ایک نئی شکل کی روحانیت کے انکر پھوٹتے ہوئے دیکھتے ہیں۔ کپلر کی تحقیق نے خاص طور پر انسان اور بنی نوع انسان کے بارے میں مایوسی پھیلائی تھی۔ دوسری طرف سر جیمز جینز نے یہ کہہ کر ایک طرح کی رجائیت پسندانہ روحانیت کی راہ دکھائی تھی کہ اگر ایک سے زیادہ کائناتوں کا وجود ممکن ہے تو خدا کا وجود بھی ممکن ہے۔ لیکن اس کے ساتھ ساتھ یاسیت پسندی بھی تھی۔ کپلر کے زمانے میں انسان کائنات کے مقابلے میں اپنی بے وقعتی سے خوف زدہ ہوتا جا رہا تھا لیکن اب وہ اتنی وسیع کائنات کے سامنے لاشیئیت کی حد تک سکڑ کر رہ گیا اور اسی سے بیسویں صدی ایک جنونی یا ہذیانی کیفیت سے دوچار ہوئی۔ آئی اے رچرڈز کے مطابق بہت مہذب آدمی کو مرعوب اور متحیّر ہوکر ہی بے پایاں کائنات

پر غور و فکر کے تجربے سے گزرنا چاہیے۔ بہتوں کے نزدیک یہ عمل مذہب کا درجہ رکھتا ہے۔ ایلیٹ نے آئی اے رچرڈز کے مشورے کا تمسخر اڑاتے ہوئے اسے "خاموش استعجاب" (idle wonder) سے تعبیر کیا۔ اس کا اشارہ اس طرف ہے کہ کائنات کے سامنے مرعوبیت کا اظہار عیسائی باطنیت پسندوں کا عام تجربہ رہا ہے جیسا کہ پاسکل نے کہا تھا کہ انسان سوچتا ہوا زینہ ہے۔ لیکن ایلیٹ پاسکل کے اس تجربے اور جدید سائنس دانوں کے تجربے کے درمیان جن میں ویلز بھی شامل ہے امتیاز کرتا ہے۔ کائنات پر نظر ڈالتے ہوئے پاسکل سراسیمہ تھا کیونکہ وہ بغیر ایک خدا کے کائنات کی وسعت کا مشاہدہ کرنا چاہتا تھا۔ اس طرح وہ خدا کے وجود کے مسئلے میں الجھ گیا اور اسی سوال نے اس کی پوری زندگی کو بدل ڈالا۔ بہرکیف، مرعوبیت اور احترام میں یہ عقیدہ ظاہر کرتا ہے کہ بیسویں صدی کے سائنسداں کسی نہ کسی طرح کے مذہبی تجربے یا باطنی شخصیت کی ضرورت محسوس کرتے تھے جس کا کوئی اظہار انیسویں صدی کے سائنسدانوں کے یہاں نہیں ملتا۔ گویا کہ انیسویں صدی کی مشینی کائنات بیسویں صدی میں آکر ٹوٹنے سی لگی اور لوگ اثباتیت سے دور ہونے لگے۔

معینہ رد عمل Conditioned Reflexes کا نظریہ

اس نظریے کا بانی روسی سائنسداں پاولوف تھا۔ ہابس کے ساتھ سترہویں صدی میں ایک نیا نظام نفسیات وجود میں آیا۔ ہابس کے مطابق انسانی دماغ مستقل بالذات جسم نامی نہیں بلکہ انسانی جسم کا ایک لازمی حصہ ہے، ایسے ہی جیسے دیگر اعضاء ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ خیالات صرف حسی تاثرات سے ہی پیدا ہوتے ہیں۔ ہابسی نفسیات کو اٹھارہویں صدی میں ہارٹلے نے اپنایا جس نے اس کی مفصل تشریح کی اور اسے sensationalist نفسیات کا نام دیا لیکن خود اٹھارہویں صدی ہی میں اس پر رد عمل ظاہر ہوا اور برکلے نے عینیت پرستی کی تجدید کی جس کا دعویٰ ہے کہ ذہن کو مادے پر فوقیت حاصل ہے، دماغ کا انحصار مادے پر نہیں۔ اور شاید دماغ خود مادے کی تخلیق کرتا ہے۔ بقول ورڈزورتھ:

"وہ شے ذہن جس کا نیم ادراک کرتا ہے اور جس کی نیم تخلیق کرتا ہے۔"

معین ردِ عمل (Conditioned Reflex) بلاقصد و نیت اور خودکارانہ طور پر واقع ہوتا ہے جس میں کسی ارادے کی ضرورت پیش نہیں آتی۔ پاولوف اور اُس کے ہم خیالوں کے نزدیک دماغ کی حیثیت مشین کی ہے جس کے لیے خودکار اور مشینی ردعمل کے اظہار کا فریضہ متعین کر دیا گیا ہے۔ ہم اپنے اضطراری افعال کو انسلاکات میں تبدیلی کے تبدیلی کے ذریعے بھی کسی خاص حالت کے تابع بنا سکتے ہیں، یعنی ہم اس سے مشروط کر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر جب کتے کی نگاہ ہڈی پر پڑتی ہے تو اس کے منہ میں پانی بھر آتا ہے لیکن اگر ہڈی کا انسلاک پلیٹ سے ہو جائے تو پلیٹ دیکھنے پر بھی کتے پر وہی ردعمل ہوگا، اب اسی کو وسعت دے کر اس میں ایک میز کا بھی اضافہ کر دیں تو بھی نتیجہ وہی نکلے گا۔ اس طرح کتے کے منعکس افعال کی کنڈیشننگ یا تکییف ہوتی جاتی ہے۔ ایچ جی ویلز کا خیال ہے کہ انسانی نفسیات بھی یہی ہے۔ اُن کے منعکس افعال یعنی اضطراری یا خودکار اعمال کی تکییف ممکن ہے۔ معاشرے کے لیے ایک نیا نظام تجویز کرتے ہوئے وہ سب سے پہلے خود افراد میں تبدیلیاں دیکھنا چاہتا ہے۔ وار آف دَ ورلڈز میں اس نے یہ دکھایا ہے کہ مریخ پر آباد انسانی مخلوق زمینی انسان کے مقابلے میں ذہنی اور جسمانی طور پر زیادہ طاقت ور ہے۔ ویلز سوچتا ہے کہ جنس، جذبات اور احساسات ہی دنیا کی تمام پریشانیوں کا سبب ہیں اور انسان کے منعکس افعال کی تکییف کے ذریعے ہی اُن کا خاتمہ کیا جا سکتا ہے۔ Back to Metheusaleh میں برنارڈ شا نے ایسے عہد کا تصور پیش کیا ہے جب انسان جسمانی خامیوں اور نقائص سے نجات پالے گا اور ایک زندہ دماغ بن کر رہ جائے گا اور جب مرد و زن ایک دوسرے میں دلچسپی لینا چھوڑ دیں گے۔ حالانکہ برنارڈ شا اپنی اس خیالی تصویر سے خود ہی مبہوت تھا۔

Shape of things to come میں بھی ویلز ایک ایسے معاشرے کی تصویر دکھاتا ہے جس کی تنظیم عقلی اور منطقی بنیادوں پر کی گئی ہے لیکن برنارڈ شا کی طرح وہ بھی اپنی تخلیق کردہ عقلی دنیا سے بہت جلد نا آسودگی کا شکوہ کرنے لگتا ہے۔

ایک نئے معاشرتی نظام کے بیشتر خاکوں میں یہ بنیادی مفروضہ کارفرما رہا ہے کہ تربیت اور تعلیم سے انسانی رویّوں اور طرزِ سلوک میں تبدیلی لائی جا سکتی ہے۔

عمرانیات اور نفسیات کا عروج : بیسویں صدی میں ان علوم کے مطالعے سے ایک نیا نظامِ اخلاق وجود میں آیا جسے جدید اخلاقیات سے موسوم ہوئے ابھی زیادہ عرصہ نہیں گزرا ہے اور اس سے برٹرنڈرسل کا نام بھی وابستہ ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے جدید اخلاقیات کی طرف معاندانہ رویّہ اختیار کیا اور رسل اور فرائڈ پر ہتک آمیز فقرے کسے ہیں۔

عمرانیات جسے ہم دوسری اقوام کے طرزِ حیات اور ثقافت کے مُطالعے کا نام دے سکتے ہیں، عام انسانوں کی فطری دلچسپی کا موضوع ہے لیکن اس کا مُطالعہ خصوصاً عہدِ الزبتھ میں ہوا جب لوگ دور دیسوں اور اجنبی سرزمینوں کی سیاحت کے قصّوں اور عجیب غریب کہانیوں سے متعارف ہوئے۔ اٹھارہویں صدی میں علم کی اس شاخ کو ایک بار پھر عروج حاصل ہوا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ اس عہد میں جب ہر بات کو عقلیت کی کسوٹی پر پرکھا جا رہا تھا اس تصوّر کو دھکا لگا کہ مسیحی معاشرہ لازمی طور پر دنیا کے تمام معاشروں سے بہتر ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ مہذب اقوام کے مقابلے میں چینی اور غیر متمدن معاشروں کے مُطالعے میں لوگوں کی دلچسپی بڑھنے لگی۔ Rasselas وحشی سماج کے مطالعے کے اسی شوق کی پیداوار ہے۔ غیر متمدن انسانوں کے طریقۂ زندگی کو خود اپنی زندگی کے مقابلے میں فوقیت دینے کا رجحان پہلی بار بیسویں صدی میں ہی نہیں پیدا ہوا بلکہ اس سے پہلے یہ اٹھارہویں صدی میں بھی رونما ہو چکا تھا۔ لیکن اُنیسویں صدی میں اِسے قبولیت نہ ملنے کا سبب یہ تھا کہ یہ وہ زمانہ تھا جب یورپ سمندر پار اپنی نوآبادیات قائم کر رہا تھا اور یہ سمجھا جاتا تھا کہ سفید فام انسان اب تک غیر متمدن رہ جانے والے انسانوں میں علم اور تہذیب کی روشنی پھیلائیں گے۔

●

دنیا کے ہر ادب میں ہمیشہ دو دھارے غالب رہے ہیں۔
ایک قدیم اور دوسرا جدید۔ اُن میں سے ایک کو ہم تقلید سے تعبیر
کر سکتے ہیں جس کی بنیاد انسانی فطرت کی اوّلین اور دیرینہ جبلت
پر رہی ہے۔ یعنی حواس خمسہ کی گرفت میں آنے والی اشیاء کی نقل
کرنا اور یہ انسانی فطرت کا بنیادی عمل ہے۔ دوسرے دھارے
کا تعلق تخلیق سے ہے۔ انسان جب مظاہر فطرت کی نقل کرتا ہے
تو اس عمل میں بھی اُن کی نئی صورتیں ڈھالتا ہے۔ اس طرح کوئی
بھی آرٹ نہ تو خالصتاً تقلیدی ہے اور نہ خالصتاً تخلیقی۔ بلکہ ان
پر ان اصطلاحات کا اطلاق تقابلی مدارج کے اعتبار سے ہی
کیا جا سکتا ہے۔ تخلیق سے ہی مربوط ہے اسلوب کاری۔ اور یہ
ایسا عنصر ہے جو خاص طور پر ڈبلیو۔ بی۔ ییٹس کے یہاں ہمیں
ملتا ہے۔

(بیسویں صدی کا مزاج سے)

ایلیٹ اور فرائڈ

اُنیسویں صدی کے اواخر اور بیسویں صدی کے اوائل میں مقابلتاً زیادہ معروضی مُطالعے کا رجحان پیدا ہوا۔ انیسویں صدی میں ڈارون کی اوریجن آف اسپیشیز کو جس طرح کلیدی کتاب کی حیثیت حاصل تھی اسی طرح بیسویں صدی میں یہ حیثیت فریزر کی Golden Bough اور کارل مارکس کی Capital کو مل گئی۔ عمرانیات نے اب متمدن اور وحشی دونوں معاشروں کو ایک سطح پر لا کھڑا کیا۔ بلکہ واقعہ یہ ہے کہ بعض اعتبارات سے وحشی معاشرے کو برتر تصوّر کیا جانے لگا۔ ایلیٹ نے متمدن اور وحشی معاشروں کی داستانوں کے درمیان کوئی امتیاز نہیں برتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ایلیٹ نے فریزر اور دیگر ماہرین عمرانیات کا اثر قبول کیا ہے۔

عمرانیات کی طرف میلان سے پہلے کے دور میں اساطیری اور داستانوی عناصر کو تفریح طبع کی خاطر من گھڑت، غیر سنجیدہ اور جھوٹا قصّہ سمجھا جاتا۔ عمرانیات کے نئے مطالعے کے ساتھ تفہیم و تعبیر کے اس طریقے میں تبدیلی آئی اور یہ محسوس کیا جانے لگا کہ اساطیر اور داستانوں کے ارتقاء کے بغیر کوئی معاشرہ اوپر اٹھ ہی نہیں سکتا۔

سماجی تنظیم میں اساطیر کس اعتبار سے معاون ثابت ہوتے ہیں۔ ماقبل تاریخ کے وحشی انسان کی مثال سامنے رکھیے۔ وہ اشیاء کی روح (mana) سے خائف تھا۔ وہ یہ

سوچتا تھا کہ تمام اشیاء کی روح کی تشکیل انسان کے خلاف کی گئی ہے۔ روح دلالت کرتی ہے طاقت و توانائی پر جو تمام ذی روح اور غیر ذی روح مخلوقات کا اصل جوہر ہے۔ وحشی انسان اندھیرے میں چلنے سے خوف کھاتا تھا لیکن اُس نے یہ دیکھا کہ بعض اوقات انسانوں کو اپنے دشمنوں پر غلبہ حاصل ہوجاتا ہے۔ اب اُس کا دھیان اُس طرف گیا کہ ہو نہ ہو آدمی میں بھی روح موجود ہے۔ ماقبل تاریخ کا انسان مسلسل خوف اور بے چینی کی حالت میں نہیں رہ سکتا تھا۔ اس کے لیے ضروری تھا کہ وہ خود کو اپنی قوتوں اور صلاحیتوں کا قائل کرے یا کم از کم اتنا ہی یقین پیدا کرلے کہ دوسری چیزوں کی روح کو نرم کیا جاسکتا ہے۔ اس مقصد سے اس نے ایک مخصوص اسطور، ایک طرح کی فنتاسی کی اختراع کی۔ اس طرح اساطیر اور داستانوں کی مدد سے اشیاء کی تربیت، تہذیب اور تحریک ممکن ہوئی اور یہ ظاہر ہوا کہ سماجی نظام کی ترتیب و تنظیم کے عمل میں اساطیر لازمی طور پر دخیل ہوتے ہیں۔ سوال یہ ہے کہ خارجی روح کی حرکت پذیری کے لیے کون سا طریقہ اختیار کیا گیا ہوگا۔ اس کے لیے مافوق الفطری طاقتوں کا سہارا لیا گیا اور یہیں سے عبادت، پرستش اور قربانی جیسی رسوم کا ظہور ہوا۔

ایلیٹ نے اپنی شاعری میں کس طرح کے اساطیری عناصر کو برتا ہے۔ تاریخ کے ہر دَور میں انسانی معاشرے کو جو اہم ترین مسئلہ درپیش رہا ہے وہ غذائی فراہمی کا ہے۔ اس لحاظ سے وہی اساطیر آفاقی معنویت اور مقبولیت کے حامل ہیں جن کا موضوع زرخیزی سے ہو۔ ایسے ہی اساطیر ایلیٹ کی نظم 'دی ویسٹ لینڈ' کی ریڑھ کی ہڈی ہیں۔ انسان اور فطرت دونوں میں پیدائش، بلوغت، فنا اور زوال کا جو سلسلہ ہمیشہ قائم رہنے والا ہے وہ اس حقیقت کا مشاہدہ کراتا ہے کہ ہر موت جو بظاہر ایک خاتمہ ہے وہ اپنے آپ میں آغاز بھی ہے، ایک حیاتِ نو بھی ہے۔ اسے اس مثال سے سمجھیے کہ باپ کی موت ہوجاتی ہے تو وہ بیٹے کے لیے جگہ خالی کر دیتا ہے۔ ایک سال کی فصلیں سڑگل کر دوسرے سال کی فصلوں کی تیاری کے لیے راہ ہموار کرتی ہیں۔ یہی معاملہ موت کا بھی ہے، جو خود سپردگی، اور انا کی قربانی سے مماثل ہے اور جس کا مقصد لافانی روحانی زندگی کو وجود میں لانا ہے۔ یہ تمام معاشروں کا مسلمہ تصور رہا ہے۔ یہ صرف افریقی اور مصری اساطیری نظام کا ہی بنیادی

تصور نہیں ہے بلکہ خود مسیحیت میں بھی یہی تصور کارفرما ہے۔ یسوع مسیح نے فرمایا تھا "وہ جو اپنی زندگی سے دست بردار ہو جائے وہی اس کی حفاظت کر سکے گا" اس طرح یہ تو ممکن ہے کہ ایلیٹ نے بقا و فنا کا تصور صرف بائبل سے اخذ کیا ہو لیکن وہ بالقصد اس کے متعلقات کو بہت سے معاشروں کے اساطیر اور مذاہب سے کھینچ کر لاتا ہے۔ نہ صرف اس کی عالمگیر مقبولیت اور آفاقیت کو ظاہر کرنے کے لیے بلکہ اُسے ایک زیادہ مثبت اور حقیقی وجود بخشنے کے لیے بھی۔ اور یہاں ہمیں وہ "حالیت" (Presentness) کا تصور دیتا ہے جو حواس کے ذریعے فہم و ادراک کی قدرت ہے اور اسے وہ حقیقی شکل دیتا ہے۔

دنیا کی معروف داستانوں کا جائزہ لیں تو معلوم ہوتا ہے کہ بعض آفاقی مسائل پر مرکوز داستانیں ہی گھوم پھر کر مختلف شکلوں میں لوگوں تک پہنچتی ہیں۔ گویا کہ اُن کی حیثیت اصل داستانوی نمونے کی ہے۔ اپنی ابتدائی شاعری میں ایلیٹ نے شخصی پیکروں کا استعمال کیا ہے لیکن ویسٹ لینڈ اور بعد کے دور کی نظموں میں یعنی عمرانیات کے مطالعے سے گزرنے کے بعد اُس نے دانستہ طور پر آرکی ٹائپل پیکروں کو برتا ہے اور یہی بات ڈبلیو بی ییٹس پر بھی صادق آتی ہے جس نے اس عمل سے متعلق ایک نظریے کی بھی وضاحت کی۔

ہر معاشرے کے اپنے اوامر اور نواہی ہوتے ہیں۔ ایک کو مقدس اور قابلِ پرستش گردانا جاتا ہے تو دوسرے کو معیوب اور مکروہ۔ اٹھارویں صدی میں جب ہر عقیدے اور نظام کا ایک عقلی جواز ہونا چاہیے تھا ان اوامر و نواہی کی قبولیت پر حرف گیری کی گئی۔ تاہم انیسویں صدی میں عمرانیات کا مطالعہ کرنے والوں نے یہ واضح کیا کہ اگرچہ ان اوامر و نواہی کی بنیاد تعقل پر نہیں تھی تاہم وہ انسانی فطرت کے بعض ایسے قوی اور پنہاں جذبات پر مبنی ہیں جن پر نہ تسلط ممکن ہے اور نہ ہی تعقل کی اصطلاح میں اُن کی وضاحت ہو سکتی ہے۔ اس لیے تمام معاشروں میں اس کی گنجائش ہونی چاہیے۔ گویا اگر رسوم اور ممنوعات معاشرے کی تنظیم کے عمل کے لیے لازم ہیں تو تمام مذاہب کے مقابلے میں مسیحیت کے رسوم و ممنوعات زیادہ قابلِ قبول ٹھہرتے ہیں۔

بیسویں صدی میں وکٹوریائی اصول اخلاق کا زوال اور صرف مسیحی اخلاقیات کا احیاء

ہوا۔ اُنیسویں صدی میں جنس کا مطالعہ ممنوع تصور کیا جاتا تھا اور اس کی ابتدا بیسویں صدی کے آخر سے دو دہائی پہلے ہو پائی۔ اس ضمن میں Kraft-Ebbing اور Havelock Elis کے نام سرِفہرست آتے ہیں۔ جنس پر گفتگو میں ہارڈی کی بے باکی میں اضافہ بیسویں صدی میں آکر ہوا جسے زیادہ شہ ملی۔ برنارڈ شا کی Mr. Warren's Profession سے، ایچ جی ویلز اور اُن سے پہلے لکھتے رہنے والے کئی ادیبوں سے بھی۔ سموئل بٹلر کی تصنیف The Way of All Flesh سے جو خاندان کے نظام پر ایک تازیانہ تھی سماجی اقدار اور اداروں پر تنقید کی ابتدا ہوئی جس کے موضوعات کو برتنے میں گالز وردی تمام انگریزی ناول نگاروں سے زیادہ بے باک ہے جس کا ثبوت مین آف دی پراپرٹی ہے۔ Havelock Elis نے پورے مذہبی تقدس و احترام کے ساتھ پاکدامنی اور حیا کی وکالت حیوانی ضرورتوں کی حیثیت سے کی تھی لیکن جدید عمرانیات کے اثرات نے ان رجحانات کو پست کردیا۔ پہلی جنگِ عظیم کے بعد سے جنس پر پڑے ہوئے تمام حجابات اور موانع اور اس سے وابستہ ایسے تمام تصورات فنا ہو گئے۔ پاکیزگی اور حیاداری کو بچکانہ توہمات کے زمرے میں رکھا جانے لگا اور دونوں سماجیات، جنسیات اور عمرانیات کے ہاتھوں اگر فنا نہیں ہوئے تو کمزور ضرور پڑ گئے۔

نفسیات کے حوالے سے اگر انیسویں صدی سے محض ایک نام کا انتخاب مقصود ہو جس نے بیسویں صدی کی فکر اور انسانی سلوک پر سب سے زیادہ اثر ڈالا ہے تو وہ ہے فرائڈ کا نام۔ انسانی ذہن پر کنٹرول پانے کے بارے میں سوچنے والا سب سے پہلا شخص فرائڈ ہے۔ ایلیٹ اور جوائس اُسی کے اثر کے پروردہ ہیں اگرچہ آگے چل کر وہ باغی ہو گئے تھے۔ ہرچند کہ انسانی ذہن حیوانیاتی اور نفسیاتی عمل سے مربوط ہے پھر بھی ایک مشین نہیں ہے۔ اُنیسویں صدی کے تمام عقائد اثباتیت پسندانہ ہیں۔ بیسویں صدی میں آکر غیر محسوس مظاہر میں ہمارا یقین بڑھ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جدید طبیعیات کا کرشمہ نہ دکھائی دینے والی قوت، طاقت، کشش اور دفعیت ہیں۔ نظریۂ تویٔن کے مطابق چیزیں کسی طرف کھینچتی ہی نہیں ہیں بلکہ اُنھیں کوئی طاقت پیچھے کی طرف دھکیلتی بھی ہے۔ عمرانیات کے میدان میں اساطیر اور

داستان نے جو پہلے غیر سنجیدہ اور غیر معتبر سمجھے جاتے تھے اب خاصی اہمیت حاصل کرلی۔ اسی طرح جدید نفسیات میں ہم جذبات و احساسات کے وجود کی شناخت کسی ایسے غیر معین اور غیر محسوس عنصر کی حیثیت سے کرتے ہیں جس سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ پہلے نفسیات کا سروکار احساسات اور جذبات وغیرہ سے تھا تو جدید نفسیات نے اپنی بنیاد شعور پر رکھی۔ اس تبدیلی نے جدید ناول نگاروں کو سب سے زیادہ متاثر کیا۔ ڈی ایچ لارنس، آلڈس ہکسلے، ورجینیا وولف، جیمز جوائس، ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ یہ سب کے سب احساسات و جذبات سے کہیں زیادہ جبلتوں میں دلچسپی رکھتے ہیں جبکہ برنارڈ شا اور ایچ۔ جی۔ ویلز جبلتوں سے خائف تھے۔ جبلت ایک جدید نفسیاتی اسطور ہے۔

فرائڈ کے ابتدائی نظریے کے مطابق (جس پر اس نے آگے چل کر نظر ثانی کی) بنیادی جبلتیں دو ہیں۔ اول جنسی جبلت یا Libido جسے وسیع تر مفہوم میں جنسی مباشرت ہی نہیں بلکہ انسان کے اندر موجود تمام افزائشی، تخلیقی اور نفسیاتی قوت کے حوالے سے سمجھا جاسکتا ہے۔ دوسری جبلت ایغو کی ہے۔

جنسی جبلتیں غیر شخصی، غیر خود غرضانہ ہوتی ہیں اور محض نسل انسانی کے تحفظ سے سروکار رکھتی ہیں۔ ان جبلتوں کے برعکس ایغوئی جبلتیں ہیں جو شخصی اور خود غرضانہ نوعیت کی ہونے کے ساتھ ساتھ صرف تحفظ ذات کی طرف میلان رکھتی ہیں۔ برنارڈ شا نے جنسی جبلتوں کو قوتِ حیات کا نام دیا ہے کیونکہ وہ غیر شخصی ہوتی ہیں۔ ہمیں ایسا محسوس ہوسکتا ہے کہ جنسی جبلتیں خود غرضانہ ہیں اور فرد کی ذاتی خواہشات کی تکمیل کی طرف وہ زیادہ مائل رہتی ہیں، لیکن واقعتاً ایسا نہیں ہے۔ بچہ جب ماں کے بطن سے پیدا ہوتا ہے تو اس کی دنیا خود اس کی ذات تک ہی محدود رہتی ہے۔ لیکن بعض جنسی جبلتوں کے نشوونما پانے کے ساتھ ہی (خود پسندی کے برعکس) اشیاء و مظاہر سے اس کی دلچسپی کا ارتقا ہونے لگتا ہے۔ یہ جنسی جبلت ہی ہے جو ہماری توجہ کو ہماری ذات سے خارج مظاہر کی طرف منجذب کرتی ہے۔

خود فریفتگی کی ایغوئی یا انانیتی جبلت زندگی میں بار بار سر ابھارتی اور جنسی جبلت

سے متصادم رہتی ہے اور خود فریفتگی کی ابتدائی حالت میں دوبارہ لوٹنے کا رجحان ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ خصوصاً بڑھاپے میں یہ رجحان زیادہ شدّت اختیار کرلیتا ہے۔ اور عین ممکن ہے کہ کوئی ضعیف شخص اپنے عہدِ طفولیت کی خود پسندی کی کیفیت کی طرف مراجعت کرجائے اور اپنے سوا کسی دوسری شے سے اُسے کوئی اُنسیت نہ رہے۔ پروفراک کے کردار میں اسی کش مکش کی نمائندگی ہوتی ہے۔ وہ رہ رہ کر اپنی خود پسندی کو خیرباد کہنا چاہتا ہے اور معروضی محبّت یعنی جنسی جبلّت کا بھی اظہار کرتا ہے۔ اس کے برعکس بعض اوقات وہ خود کو یقین دلاتا ہے کہ انسان بذاتہ خود مکتفی ہے اور اپنے آزادانہ وجود کو برقرار رکھ سکتا ہے۔ دُنیا اس صدی کے انانیت پسندانہ خیالات کے باعث خطۂ ویراں میں تبدیل ہوچکی ہے اور انسان جنسی جبلت، اخلاقی ضابطے اور خدا کے سامنے خود پسندی سے دست بردار ہونے کو تیار نہیں ہے۔

اپریل سفّاک ترین مہینہ ہے۔ کوئی بھی خوبصورت منظر اُس میں اُسی شے کی دوبارہ خواہش جگاتی ہے جس سے وہ خوف زدہ ہے۔ خوف افزائش نسل کا، وجود میں آنے کا۔ جدید دُنیا کی یہی بنیادی کش مکش ہے۔ یعنی جذبۂ خود پسندی سے دست کش ہوکر جنسی جبلّت کا دامن تھام لینا۔ ارضِ ویراں کے مکینوں کو وقتاً فوقتاً جنسی خواہش کا احساس ہوتا ہے لیکن اس میں ملوث ہونے سے وہ خائف بھی ہیں۔ مثال کے طور پر ایلیٹ کی نظم کی لیڈی میں جنسی خواہش سر اُبھارتی ہے لیکن دفعتاً اُس کا دفاعی نظام بیدار ہوکر خاندان کے وقار کی دُہائی دینے لگتا ہے جو اُسے جنسی تقاضے کے سامنے سپر ڈالنے سے روک دیتا ہے۔ دانتے جب اپنی نظم میں کہتا ہے کہ ہر شخص نے اپنی نگاہیں گاڑ رکھی تھیں (Each man fixed his eyes) تو اس کا اشارہ ایسے ہی خاندانی وقار اور تمکنت کے احساس کی طرف ہے جو لوگوں کو لوسیفر کے خدا کے سامنے سرنگوں ہونے سے روکتا ہے۔ ایلیٹ اسی احساسِ وقار سے جنسی خواہش کے سامنے سرِ تسلیم خم کروانا چاہتے ہیں۔ بیسویں صدی میں ایک کو دوسروں سے کوئی توجہ درکار نہیں ہے۔ ہر شخص اپنے اندر غرق ہے یہاں تک کہ خود پسند شخص کا بھی بنیادی رشتوں کے تئیں یہی رویّہ ہے جس کا اظہار "ٹائپسٹ گرل" میں ملتا ہے۔ جب

Thebes کے باشندوں نے گناہ کا ارتکاب کیا تو وہ اس سے پوری طرح آگاہ تھے۔ اس طرح اُن کے ارتکاب گناہ میں بھی ایک وقار تھا، ایک شان تھی۔ آج تھرایس (شاعر، عارف اور غیب داں) کا ایسے انسانوں سے واسطہ پڑ رہا ہے جو غیر شعوری طور پر گناہ کا ارتکاب کرتے ہیں۔ (جدید اخلاقیات گناہ جیسی کسی چیز کو بذاتہ تسلیم نہیں کرتی)۔ جنسی جبلّت سے انکار کے اوّلین گناہ کا واضح ترین اظہار جیمز جوائس کے یولیسس اور "دی پورٹریٹ آف دی آرٹسٹ ایز اے ینگ مین" میں ملتا ہے۔ دوسرا نمائندہ فنکار "گناہوں کا پیمبر" ڈی ایچ لارنس ہے۔ وہ دراصل جنس کے خوف کا پیمبر ہے۔ Tortoise پر اپنی دو نظموں میں وہ جنس کو روح کے دریدہ پردے کی کراہ قرار دیتا ہے تو دوسرے مقام پر اُسے جنس کے بوجھ سے دبے ہوئے گدھے سے تشبیہ دیتا ہے۔

آگے چل کر فرائڈ نے یہ دعویٰ کیا کہ بنیادی جبلّتیں تعداد میں دو ہیں۔ ایک تو ہے "لبڈو" یعنی حیاتی جبلّت اور دوسری ماتی جبلّت جسے فنائی جبلّت کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ فرائڈ کے نظریے کے مطابق انسان میں جہدِ حیات میں سرتاپا ڈوبے رہنے کے باوجود ممات طلب قوت کارفرما رہتی ہے۔ اگر تحفظ ذات اور تحفظ نسل کی قوتیں ہی سب کچھ ہوتیں تو انسان اپنے عرصۂ حیات کو وسیع سے وسیع تر کرنے کے لیے کوشاں رہتا لیکن انسان اس حقیقت سے باخبر ہے کہ اُس کا آخری انجام موت ہے۔ اس طرح قوتِ حیات کے شانہ بہ شانہ موت کی خواہش انسان کے دل میں جاری و ساری رہتی ہے۔

شوپنہار نے اس ضمن میں دو تصورات پیش کیے ہیں۔ اور اُس کا کہنا یہ ہے کہ Will یعنی جبلّت اصل تحکمی قوت ہے اور عقل محض ایک آلہ ہے۔ دوسرے یہ کہ زندگی مُوت کی جستجو ہے۔

فرائڈ نے جو کچھ کہا ہے وہ شوپنہار سے مختلف ہے۔ اُسے بھی اس کا اعتراف ہے کہ بیشتر حالات میں عقل جبلّتوں اور جذبات سے مغلوب ہو جاتی ہے لیکن فرائڈ کا اشارہ اس طرف ہے کہ جبلّتوں سے مغلوب ہو کر زندگی کی جدوجہد سے دشت کشی کا کوئی جواز نہیں ہے۔ اُس کا عقیدہ ہے کہ جبلّت پر آخرکار عقل کے ذریعے قابو پایا جا سکتا ہے

جب کہ ایلیٹ کا خیال ہے کہ مذہب کے ذریعے جبلت کو قابو میں رکھا جا سکتا ہے۔ شوپہار قنوطیت پسند ہے اور اسی لیے وہ یہ سمجھ کر کہ جبلتیں ناقابلِ تسخیر ہیں قوتِ فنا کو زندگی کا مقصد و منتہا بنانے پر اصرار کرتا ہے۔ فرائڈ بھی زندگی کی قوتوں کو جذبۂ فنا پر غالب آنے کی غرض سے پامردی سے مصروفِ جہاد دکھاتا ہے۔ اس طرح جدید ادب نہ قنوطیت سے پُر ہے اور نہ ہی پوری طرح تشکیک، انکار اور احساسِ فنا سے۔ یہ کہنا دُرست نہیں کہ ایلیٹ اور جوائس وغیرہ نے ایک زوال پذیر معاشرے کی آرزوئے فنا کی عکاسی کی ہے۔ پروفراک غیر مستحکم، متزلزل اور تشکیک زدہ تو ہو سکتا ہے لیکن اُس کے ساتھ ہی اُس میں ایک جمالیاتی شعور بھی ہے اور وہ ایک ایسے ذہن کا مالک ہے جو حُسن اور آرٹ کی تحسین کے ذوق سے پوری طرح ہم آہنگ ہے۔ اس طرح کی شخصیت میں بظاہر قوت کے اثرات کی نہیں بلکہ آرزوئے حیات کی کارفرمائی ہے اور پھر یہ کہ جیسا کہ محللینِ نفسیات نے ہمیں بتایا ہے، اپنی جبلتوں سے آگاہی حاصل کرنا دراصل اُن پر غالب آنے کا ایک وسیلہ ہے۔ یہی حقیقت کہ ایلیٹ نے ایک نظم میں اپنی خامیوں کا اظہار کیا ہے۔ ان خامیوں پر غالب آنے کی اُن کی کوشش کی دلالت کرتی ہے۔

ویسٹ لینڈ میں ایک ایسی سُرخ چٹان کا بھی ذکر ہے جس کے سائے میں ہم اپنی جبلتوں کے درمیان تصادم سے آگاہ ہوتے ہیں۔ جہاں ہم یہ سیکھتے ہیں کہ ہم کس چیز سے ڈریں اور آخر کار اپنی مشکلات پر قابو پائیں۔ مشکلات کے حل تک پہنچنے کے اس مشورے کے بعد مسرت اور خود تکمیلیت کا ایک سلسلہ شروع ہوتا ہے (میرے آئرش بچے! تم کہاں ہو؟) یہ دُرست ہے کہ ایلیٹ کا اشارہ یہاں اُن باتوں کی طرف نہیں جن پر مسرت کا اظہار کیا جائے بلکہ ان کی طرف ہے جن سے خائف ہوا جائے۔ لیکن اس آگاہی کا مفہوم ہے آخری فتح۔ غیر شخصی سطح پر مسرت کے بعد شخصی سطح پر مسرت کی طرف میلان سامنے آتا ہے اور The Hyacinthia Girl دونوں طرح کے رویّوں کا اظہار ہے۔ یہاں ایلیٹ انسانی صورتِ حال پر ریاست پسندانہ نہیں بلکہ حقیقت پسندانہ تبصرہ کرتے ہیں جب کہ رومانیت پسندوں کا تبصرہ ناقابلِ قیاس حد تک رجائیت پسندانہ

ہوتا تھا۔ ایلیٹ خوف اور اندیشوں کے ہجوم سے صرف نظر کرنے کے بجائے اُن سے انحراف کرتے ہیں۔

سادیت کا مطلب ہے دوسروں کو اذیت پہنچا کر حظ حاصل کرنا اور اس کی ابتدا ہوتی ہے Count de sade سے جو اپنی بیویوں کو کوٹھڑیوں میں بند رکھتا تھا اور انھیں طرح طرح سے اذیت دیتا تھا۔ دوسری طرف ماسکیت خود اذیتی سے کسب نشاط کا رجحان ہے اور اس کا موجد Masak ہے جو دوسروں سے خود کو اذیت دلواتا تھا۔

فرائڈ اس خیال کا حامی ہے کہ بے قاعدہ یا ابنارمل انسان جیسی کوئی چیز نہیں پائی جاتی کیونکہ بعینہ باقاعدگی جیسی کسی چیز کا وجود ہی نہیں ہے۔ اگر کوئی شخص مکمل طور پر ابنارمل ہو جائے تو اس کے زندہ رہنے کے عمل کا خاتمہ ہو جاتا ہے۔ انیسویں صدی میں کسی انسان میں سادیت پسندانہ رجحانات کا مطلب یہ تھا کہ ایک مجنوں اور گمراہ کی حیثیت سے اُس کی مذمت کی جائے۔ بیسویں صدی میں ہم سادیت کا ذکر اچھے یا بُرے مقاصد کے حوالے سے کرتے ہیں۔ بے قاعدگی اور گمراہی کے باب میں فرائڈ نے کہا ہے کہ بے قاعدہ انسان کہیں نہیں ہوتے۔ اس طرح بیسویں صدی کا ادب نہ صرف طبعی جنسی رابطوں بلکہ جنسی گمراہیوں سے بھی بحث کرتا ہے۔ بے شک قدیم یورپی ادب اور پھر یورپی ادب میں بھی اس موضوع سے بحث کی گئی ہے مگر ڈھکے چھپے اور عذر خواہانہ انداز میں۔ مارسو کا ایڈورڈ ثانی ہم جنس پرست ہے۔ اُنیسویں اور بیسویں صدی میں قدیم روایات سے بغاوت کے تحت دوسری انتہا تک جاتے ہوئے لوگ یہ تاویل پیش کرنے لگے کہ جب فرائڈ کے مطابق بے قاعدگی جیسی کوئی چیز اپنا وجود نہیں رکھتی تو جنس کے معاملے میں انحراف اور گمراہی کیوں نہ اختیار کی جائے۔ ٹی ایس ایلیٹ قدیم ممنوعات کی روشنی میں نہیں بلکہ ایک اخلاقی سطح پر اس رجحان پر قدغن لگانے کا سخت موقف اختیار کرتے ہیں۔

فرائڈ نے انسانی دماغ کے تین طبقات قائم کیے تھے،

۱۔ ID (لاشعور) یعنی دماغ کی عمیق ترین پرت جو جذبات کی آماجگاہ ہے اور ایک بڑے علاقے پر محیط ہے۔

۲۔ ایغو یا شعور جو عقلی عنصر کو بروئے کار لانے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ یہ حصہ بہت مختصر سا ہے اور جذبات یا ID کی طاقت سے مزاحم نہیں ہو سکتا۔

۳۔ سپر ایغو۔ روایات اور رسوم و رواج، کسی فرد کے سماج کے مسلمہ انسانی سلوک اور سماجی اقدار کا مجموعہ ہے۔

دماغ کے ان تین طبقات کے درمیان مسلسل ایک کش مکش جاری رہتی ہے اور یہ طبقات ایک دوسرے کے خلاف متحد ہوتے رہتے ہیں۔ مثال کے طور پر کوئی غیر شعوری خواہش بہت شدید اور طاقتور ہے تو اکثر و بیشتر وہ ایغو کو دبا دیتی ہے۔ ایسی حالت میں سپر ایغو سنسر شپ عائد کر سکتا ہے۔ اسے امتناع (Inhibition) کا نام دیا گیا ہے لیکن سنسر شپ کسی قوی جذبے کو مارنے میں ناکام رہتی ہے اور وہ جذبہ کسی بے ضرر متبادل سلوک کے بھیس میں ظاہر ہوتا ہے کہ فرائڈ نے خواب کے Manifest content اور Latent content کی بات اور ہے۔ مینی فسٹ کنٹنٹ تو وہ ہے جس سے آپ کا سابقہ پہلی نظر میں پڑتا ہے اور جو کچھ فوری طور پر آپ کی سمجھ میں آتا ہے۔ اس کے برعکس لیٹنٹ کنٹنٹ وہ ہے جو آپ کو اس کے تہہ دار اور پنہاں مفہوم میں اترنے پر حاصل ہوتا ہے۔ اس تصور کو یوں واضح کیا جا سکتا ہے کہ کوئی شخص بس چھوٹ جانے کے سبب تاخیر سے اپنے دفتر پہنچتا ہے اور اُسے افسر کی ڈانٹ کا سامنا کرنا پڑتا ہے۔ اُس رات وہ خواب میں دیکھتا ہے کہ اس کی بس چھوٹ رہی ہے تو یہ اُس کے خواب کا سطحی مواد ہوا۔ لیکن اگر وہ آگے چل کر زندگی کی جدوجہد میں ناکام رہتا ہے تو بس کا چھوٹ جانا اُس کے لیے زندگی میں ناکامی کی علامت بن جائے گا اور یہ علامت ایک سے زائد واقعات کی دلالت کرے گی۔ یہ اُس شخص کے خواب کا مستور اظہار ہوگا۔

"پروفراک" میں دماغ کے مختلف طبقات کے درمیان تصادم سے ہمارا واسطہ پڑتا ہے۔ وہ چونکہ تنہائی کا مارا ہوا ہے اس لیے اُس کا ID اُسے عرضِ تمنا پر اکساتا ہے لیکن اُس کا ایغو اُسے اتنی ذلت برداشت کرتے ہوئے دیکھنے پر آمادہ نہیں کہ وہ ایک عورت سے کہے کہ مجھے تمھاری ضرورت ہے۔ اُس کا سپر ایغو بھی یہی اُسے بتاتا ہے کہ اُس جیسے مہذب

انسان کو زیب نہیں دیتا کہ وہ جنس میں ملوث ہو۔

"سانگ آف پروفراک" ایلیٹ کی سب سے زیادہ فرائڈی اثرات کی حامل نظم ہے جس کے عناصر ہیں:

پیکر تراشی: سنسر شپ کے ذریعے دبا دیا جانے والا کوئی جذبہ لاشعور کی طرف دھکیل دیا جاتا ہے اور یہ کسی حالت میں مرتا نہیں ہے۔ صنفِ مخالف کے سامنے اپنے اظہارِ مدعا کی خواہش کے نشیب و فراز کا جائزہ لینے کے بعد اس پر اس قدر شرم و غیرت طاری ہو جاتی ہے کہ اُس کا جی چاہتا ہے اپنے ہی ہاتھوں اپنا خاتمہ کرلے، سمندر میں ڈوب کر اپنا منہ چھپالے۔ اس تمثال کا دوسرا مفہوم یہ ہے کہ جنسی جذبات کی تسکین حاصل کرنے سے بہتر تو یہ تھا کہ پروفراک کوئی جانور ہوتا۔ (پروفراک میں جس شے کا فقدان ہے وہ تہذیب اور تعلیم نہیں بلکہ خود کو تسلیم کروانے اور غالب آنے کی صلاحیت یعنی صحت مند بہیمیت ہے)۔ اس طرح جنسی جذبے کے اظہار کی خواہش اور اُسے مارنے کی خواہش دونوں ایک ہی پیکر میں سما گئی ہیں۔ اوّل الذکر میں پیکر کی تشکیل کے عمل میں دو مراحل ہیں:

(الف) علامت کی تشکیل (ایک جذبہ جو دبایا جا چکا ہے وہ محض روپ دھار کر ہی دوبارہ سر اُبھار سکتا ہے۔

(ب) امتزاج جس میں ایک سے زائد خواہشات کا اظہار ہی تمثال کے ذریعے ہوتا ہے۔

اس اعتبار سے تمام خوابوں اور پیکروں کی دو سطحیں ہوتی ہیں۔ ایک ظاہری سطح اور دوسری باطنی سطح۔ ایلیٹ کے پیکروں کے ساتھ یہی معاملہ ہے۔ یعنی ان میں دونوں سطحیں باہم پیوست نظر آتی ہیں۔

جدید سائنس کی روشنی میں ادب کا مطالعہ مکمل طور پر انقلابی مفہوم میں یا جنسی پہلو سے کیا جا سکتا ہے۔ قلوپطرہ کی تمثیل اسی پہلو کی مثال ہے۔

ایڈیپس کمپلکس: فرائڈ کے مطابق تمام تہذیبی سرگرمیاں ایڈیپس کمپلکس کا نتیجہ ہوتی ہیں اور ہر فرد کے لیے ایڈیپس کمپلکس کے مرحلے سے گزرنا ناگزیر ہوتا ہے۔ اس

مرحلے کا آغاز اکثر ابتدائی عمر میں ہی ہو جاتا ہے جس کے تحت کوئی شخص باپ کے مقابلے میں ماں سے غیر معمولی تعلق محسوس کرتا ہے۔

اوامر و نواہی

ہر قبیلہ اپنے لیے ایک ایسی روحانی علامت متعین کرنا چاہتا تھا جس کی وہ عبادت کر سکے اور اُسی کو اُس قبیلے کا مخصوص نشان بنا لیا جاتا تھا۔ اُس کے برعکس بعض باتیں معیوب و ممنوع تھیں۔ انیسویں صدی کی آخری دہائی کے دوران اخلاق و اقدار کے تمام معیاروں کو مسترد کرنے کا رجحان عام تھا۔ بیسویں صدی کے سائنس دانوں نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ ہمارے ذہن کے اختراع کردہ ایک نظامِ اقدار کے بغیر کوئی چارہ کار ہے نہیں (اور اس نظام کو برحق ثابت کرنے کے لیے ضروری نہیں کہ ہمیشہ عقلیت کا سہارا لیا جائے) اس علامات و ممنوعات کے نظریے کے باعث بیسویں صدی کے انسان کسی نظامِ اقدار کو تسلیم کرنے کے لیے زیادہ آمادہ ہیں۔ دوسری جانب بعض افراد کا دعویٰ ہے کہ چونکہ علامات و ممنوعات کے نظام کا تعلق قدیم بنیادوں سے ہے ہمیں اُس سے دستبردار ہو کر تمام بندشوں اور پابندیوں کو راہ سے ہٹا دینا چاہیے۔

فرائڈ نے کہیں بھی جذبات کے دبانے کی مذمت نہیں کی جیسا کہ جنگ کے بعد کے زمانے کے بعض نوجوانوں نے اپنی خواہش کی تسکین کے لیے اس کی تفسیر پیش کی۔ فرائڈ نے محض معروضی انداز میں دماغ کے فعل کا مشاہدہ کیا تھا کہ جذبات کے دبائے جانے کے نتیجے میں بعض ذہنی عارضے پیدا ہوتے ہیں۔

جدید اخلاقیات کو عمرانیات اور سماجیات کے گہرے سائنسی مطالعے پر مبنی تصور کیا جاتا ہے۔ نئی اخلاقیات کو عمرانیات اور سماجیات کے حد درجہ سیاسی مطالعے پر مبنی سمجھا جاتا ہے۔ اس سے لوگ یہ کہنے لگے کہ چونکہ تمام مذاہب کی اساس جنس پر رکھی ہے اس لیے کیوں نہ آزادانہ طور پر اُس میں مشغول رہا جائے۔ فرائڈ نے جذبات کو بہت زیادہ دبانے کی کبھی حمایت نہیں کی بلکہ اُس پر برافروختگی کا اظہار کیا۔ نوجوانوں نے اس سے یہ مفہوم اخذ

کیا کہ ہر طرح کی عناں گیری سے دستبرداری کا اعلان کر دیں۔ اس طرح نئی اخلاقیات تمام مواقع کو راہ سے ہٹا دینے کی قائل ہے اور ایک ایسی سطح پر اتر آئی ہے جہاں جنسی روابط کا اُس کے پاس نہ کوئی نظام ہے نہ طریقہ کار اور جہاں جی چاہنے پر جنسی اختلاط اور پیاس لگنے پر ایک گلاس پانی پی لینے میں کوئی فرق نہیں رہ جاتا۔

جدید فلسفے کو یونگ کی سب سے بڑی دین ہے اجتماعی شعور کا تصوّر۔ چونکہ تصوّرات فنا نہیں ہوتے بلکہ فرد کے لاشعوری ذہن میں جمع ہوتے رہتے ہیں اس لیے یونگ نے اس سے یہ نتیجہ نکالا کہ ابتدائے آفرینش سے انسانیت کے تجربات فطرت کے خلاف اپنی جدو جہد میں اجتماعی لاشعور میں اندوختہ ہوتے رہے ہیں۔ چھوٹی سطح پر اجتماعی لاشعور کا تعلق گروہ سے، وسیع سطح پر ملک سے اور وسیع تر سطح پر پورے برِ اعظم سے یہاں تک کہ بنی نوع انسان سے ہوتا ہے۔ فرائڈ کے برعکس جو تعقل کے ذریعے جذبات پر تسلط پانے کا حامی ہے، یونگ کا خیال ہے کہ فرد کو اپنے نیم شعوری ذہن کے آگے ہتھیار ڈال دینا چاہیے، کیونکہ اس طرح ہم محض اُس کے ذاتی ہی نہیں بلکہ خارجی تجربات سے بھی رہنمائی حاصل کریں گے۔ یونگ کا یہ قول کہ فرد گروہ یا معاشرے یا قوم یا بنی نوع انسان سے تجربات اور عقل سے رہنمائی حاصل کرتا ہے ایک طرح سے جبریت ہے۔

اجتماعی لاشعور کا تصور ہمیں ایلیٹ اور ڈبلیو بی ییٹس کے یہاں بھی کارفرما نظر آتا ہے۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ شاعر انسانی تاریخ کی مہذب ترین اور قدیم ترین مخلوق ہے۔ اس سے اس کی مراد یہ ہے کہ شاعر کو اپنے پیشِ نظر انسانی تجربات کی تمام سطحوں کو رکھنا چاہیے یعنی اُس کا قدیم ترین پہلو بھی اور مہذب ترین پہلو بھی۔ گویا اُس کا فریضہ تمام انسانی تجربات کو باہم مربوط و متحد کرنا ہے۔ اس کے برعکس ڈی ایچ لارنس کی خواہش یہ رہتی ہے کہ وہ جدیدیت سے تو کنارہ کش ہو جائے اور صرف قدامت کی طرف ہی رجعت اختیار کر لے۔ ییٹس نے ایلیٹ کے تصورِ اجتماعی لاشعور یا جسے وہ عظیم یادداشت Great Memory کا نام دیتا ہے اُس سے متعلق ایک نظریے کی تشکیل کی ہے۔ یونگ کی طرح وہ بھی حتمی طور پر اُس کی کوئی تعریف پیش کرنے میں ناکام رہا ہے لیکن یہ یونگ کے تصوّر کے مماثل ہی ہے۔ عظیم

یادداشت لافانی حقیقت کی یادداشت ہے۔ییٹس کا بھی یہی خیال ہے کہ یہ یادداشت ہی فرد کے ذہن کے عمل کو کنٹرول کرتی ہے۔ بیسویں صدی کی تہذیب کو یونگ کی دوسری اہم دین آرکی ٹائپ کا تصور ہے جسے ہم تمثالوں کے وجود میں آنے کا نظریہ کہہ سکتے ہیں۔ فرائڈ کے مطابق یہ ایگو اور سپر ایگو کی شکل میں ID کی سنسرشپ کا نظام ہے جو تمثالوں کی تخلیق کرتا ہے۔ جب کہ یونگ کے مطابق ہمارے خیالی پیکر اجتماعی لاشعور کے زائیدہ ہوتے ہیں۔ ان دونوں کے برخلاف فرائڈ کے نزدیک پیکروں کی تخلیق کسی بیماری سے کم نہیں۔ یونگ کا خیال ہے کہ یہ صحت مند ترین عمل ہے کیونکہ خیالی پیکر نفسیاتی قوت کے ایسے سرچشمے سے وجود میں آتے ہیں جو اجتماعی لاشعور کی طرح ہی اہم اور عظیم ہے۔ آرکی ٹائپس کو ایسے پیکروں کے مماثل قرار دیا جا سکتا ہے جو بنی انسان کے بعض آفاقی تجربات کی شکل وصورت متعین کرتے ہیں اور فرد کو اُس کے قدیم ترعمل اور رویّے سے آگاہ کرتے ہیں۔ یعنی کہ بعینہٖ ویسی ہی صورت حال میں اگلے وقتوں کے انسان کا کیا ردّعمل رہا ہوگا۔ یونگ کے خیال کے مطابق فرد کی کوششیں بذاتِ خود اُس کے سلوک اور رویّے میں منفرد نہیں ہونی چاہییں بلکہ اُنھیں ماضی کے عملی نمونوں کا اتباع بھی کرنا چاہیے۔ (مثال کے طور پر Isis نام کی دیوی کی پرستش کے زیرِ اثر سانپوں سے کٹوا کر قلوپطرہ کی خودکشی)۔ ویسٹ لینڈ کے زیادہ تر پیکر ینگ کے تصور سے مطابقت رکھتے ہیں۔ (مثلاً پانی، غرقاب ملاح، مدفون خدا وغیرہ) بعض پیکروں پر فرائڈی رنگ بھی غالب ہے (مثلاً ہڈیوں کا چٹخنا، پیٹ پر رینگتے ہوئے چوہے، بے حس نہر کے کنارے مچھلی کا شکار وغیرہ)

Ash Wednesday میں ایلیٹ نے زیادہ تر مسیحی علامتوں سے کام لیا ہے۔ تین سفید چیتے، شجر جونیفر وغیرہ سب یونگی علائم ہیں۔ ویسٹ لینڈ میں لفظ Bones جو جنسی زندگی کی زوال آمادگی کی دلالت کرتا ہے، ایک فرائڈی علامت تھا Ash Wednesday میں وہی یونگی علامت بھی بن جاتا ہے اور بعض مذہبی اور اخلاقی تصورات کا مظہر بھی۔ Ash Wednesday کے بعد سے ایلیٹ کے یہاں دانستہ طور پر ذاتی پیکروں کا استعمال محدود ہوتا ہے اور اس کی جگہ بائبل، مسیحی رسوم اور دیگر آرکی ٹائپس سے مستعار علامتوں کے استعمال میں وسعت آجاتی ہے۔

شا تو بریاں نے کہا تھا کہ مسیحی علامتیت ہمارے لیے مردہ ہو چکی ہے کیونکہ اب ہمارے عقیدے میں اتنی شدت نہیں رہ گئی ہے۔ اب ہم دیکھتے ہیں کہ مسیحی علامات خواہ رسوم ہی سے تعلق رکھتی ہوں ذاتی علامتوں کے مقابلے میں زیادہ مؤثر انداز میں واپس آرہی ہیں اور انھیں ہاتھوں ہاتھ کیوں لیا جارہا ہے! اس کی وجہ یہ ہے کہ یونگ نے ہمیں بجھادیا ہے کہ آرکی ٹائپوں کے بغیر ہمارا گذارہ ہو ہی نہیں سکتا۔ اور جن حقائق و مظاہر کی دلالت وہ کرتے ہیں اُن پر اگر ہمارا یقین نہ ہو تو بھی وہ ہم پر اثر انداز ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے۔

ڈبلیو بی ییٹس نے بھی کئی آرکی ٹائپس' علامتیں استعمال کی ہیں جن میں سے بیشتر آرتش اسطور سے ماخوذ ہیں۔ ہیلن سرد مہری، سنگ دلی اور پاکیزہ حُسن کی علامت ہے تو لیڈا (ایک عورت جس کے پاس زیس اُس دیوتا ہنس کا روپ بدل کر آئے تھے) ایک متکرر علامت ہے۔ ییٹس کے یہاں نمایاں ترین علامت Byzantium ہے۔

یونگ نفسیاتی اعتبار سے انسانوں کی دو اقسام متعین کی ہیں۔ ایک قسم ہے باطن بیں انسانوں کی اور دوسری دروں بیں افراد کی۔ اول الذکر اصرار موضوعیت پر ہوتا ہے جبکہ بروں بیں خارجی مظاہر میں زیادہ دلبستگی کا اظہار کرتے ہیں (تاہم کسی فرد کی ان میں سے کسی ایک زمرے سے پوری مطابقت ناممکن ہے)۔ شیلے باطن بیں ہے۔ وہ ہمیں اپنی محبوبہ کے بارے میں تو بہت کم بتاتا ہے لیکن اُس کے دیدار سے خود پر مرتب ہونے والے ردِعمل کے بیان پر زیادہ توجہ دیتا ہے۔ ڈیفو اور فیلڈنگ خارج بینی کی مثال ہیں۔

ایلیٹ اور ییٹس کو واضح طور پر نہ باطن بینوں کے زمرے سے وابستہ کیا جاسکتا ہے اور نہ بروں بینی سے کیوں کہ انھوں نے دونوں رویّوں کو مخلوط کر دیا ہے اور بشمول شیکسپیئر تمام بڑے شاعروں کا یہی وتیرہ رہا ہے۔ یہیں سے ییٹس نے "ماسک" کا نظریہ پیش کیا تھا کہ بڑا شاعر خود اپنی شخصیت کا نہیں بلکہ نفیِ ذات کا اظہار کرتا ہے۔ اور کچھ ایسی ہی بات ایلیٹ نے بھی کہی جب انھوں نے لکھا کہ "شاعری جذبات کا اظہار نہیں بلکہ جذبات سے گریز ہے۔

بے شک شاعری داخلی نوعیت کا ایک تجربہ ہے یعنی خود شاعر کے ذریعے اُس کے ذہن کے نہاں ترین افعال کا مطالعہ لیکن عظیم شاعر اپنے محسوسات کا اظہار براہِ راست نہیں

کرے گا۔ وہ اپنی داخلیت کو خارجی اظہار کا ملبوس پہنائے گا۔ یونگ بھی یہی کہتا ہے کہ شخصیت کی مربوط ترین اور اعلیٰ قسم وہ ہے جو اپنے اندر باطنی اور خارجی دونوں عناصر کو ہم آہنگ کر کے سمو لے۔ اُس کے مطابق انسانی ذہن چار صلاحیتوں پر مشتمل ہے:

(۱) خیال، (۲) احساس، (۳) جذبہ، (۴) ایقان

اثباتیت پسند مفکر ایقان میں یقین نہیں رکھتا۔ اُس کا عقیدہ محض اس بات پر ہے کہ خیال، احساس اور جذبہ مظاہر کو سمجھنے میں کام آتے ہیں۔ بیسویں صدی میں ایک غیر اثباتی رجحان ہمارے سامنے آیا جسے غیر ملموس مظاہر اور اس عقیدے کو سمجھنے کی کوشش سے تعبیر کیا جا سکتا ہے کہ بعض لوگوں پر حقیقت ایک لمحۂ برق کی طرح روشن ہو جائے گی۔ فرائڈ نے ایقان کو اگر خارج از امکان نہیں قرار دیا تھا تو اس پر اصرار بھی نہیں کیا تھا اور اس میں وہ کچھ زیادہ یقین بھی نہیں رکھتا تھا۔ اس کے برعکس یونگ باقاعدہ ایقان پر اصرار کرتا ہے۔ قرونِ وسطیٰ کے باطنیوں کی تقلید میں ایلیٹ بصیرت و ایقان کو حقیقت تک رسائی کا زیادہ منضبط طریقہ سمجھتے ہوئے اُس میں یقین رکھتے ہیں۔ ◆◆

اخلاقیات اور تصوّرِ زماں

تکمیل ذات

فرائڈ نے تحلیل نفسی سے ایک معالجاتی نظام کا کام لیا تھا۔ یونگ کا خیال ہے کہ تحلیل نفسی کے اصول کو صحت مند افراد بھی اپنی ذات کی تکمیل میں بروئے کار لا سکتے ہیں۔ شخصیت کی اصلاح و ارتقاء کی غرض سے ادراک ذات کا یہ عمل صوفیانہ ضابطے کے بہت قریب پہنچ جاتا ہے۔ فرائڈ کے مطابق شخصیت کا انتشار تشنۂ اظہار رہ جانے والے جذبات و احساسات کے تصادم کا نتیجہ ہوتا ہے۔ لیکن یونگ کا دعویٰ یہ ہے کہ یہ انتشار دراصل نتیجہ ہے مختلف آرکی ٹائپس کے درمیان کش مکش کا کیوں کہ انسان بیک وقت تمام آرکی ٹائپس کے اتباع کی سعی کرتا ہے۔ اسی کش مکش کی بنا پر انسان کے ذہن میں بعض پیکر ابھرتے ہیں (جب کہ فرائڈ نے کہا تھا کہ یہ پیکر تشنہ جذبات سے وجود میں آتے ہیں۔) ان پیکروں پر غور و فکر کے ذریعے انسان ایک مکمل اور منضبط شخصیت کے حصول کی طرف قدم بڑھا سکتا ہے۔ اس تکمیل کے عمل کے بعد کے ایک مرحلے میں کوئی ایک پیکر ذہن پر غالب آجاتا ہے۔ اور اکثر یہ کمالِ حسن کی نمائندہ کسی دوشیزہ کا پیکر ہوتا ہے۔ اسے انیما آرکی ٹائپ کہا جائے گا۔ آخری مرحلہ آتا ہے اُس وقت جب محض اقلیدسی پیٹرن اور خصوصاً دائرے باقی رہ جاتے ہیں۔ "پرودفراک" میں ہم پہلے مرحلے سے متعارف ہوتے ہیں جہاں آرکی ٹائپل پیکروں کے درمیان کش مکش جاری ہے۔ دوسرا مرحلہ Ash Wednesday میں پیش کیے گئے مثالی حسن کے مفرد پیکر میں ہوتا ہے۔ "فور کوارٹٹس" میں تیسرا اور آخری مرحلہ آتا ہے۔ یعنی اقلیدسی پیٹرن،

خصوصاً دائرے کا مرحلہ۔

انیما آرکی ٹائپ: یورپی ادب میں اس کی واضح ترین مثال دانتے کی تخلیق بیٹرس (Beatric) ہے اور Ash Wednesday میں ایلیٹ کی "لیڈی" بھی اس سے بہت مشابہ ہے۔ فرائڈ کے خیال کے مطابق انیما آرکی ٹائپ تمام نسوانی تمثالوں کی طرح ہی ایک طرح کے ایڈیپس کمپلکس (Oedipus Complex) کا نتیجہ ہوتا ہے جس سے کوئی شخص دو یا تین سال کی عمر کے بچوں کی طرح نکل نہیں پاتا اور ماں ہی اس کے لیے حسن کا مثالی نمونہ بنی رہتی ہے۔ یونگ کو فرائڈ کی رائے سے اختلاف ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ نسوانی تمثال یا پیکر کوئی ضروری نہیں کہ کسی کی ماں کا ہی ہو۔ یہ ایک آرکی ٹائپل ایمج بھی ہو سکتی ہے۔ یہ نسل در نسل انسانی ذہن میں منتقل ہوتی ہوئی ماں کی نیکی اور شفقت کی آگاہی اور در حقیقت ماں کا عمومی تصور ہے جو واقعتاً سماج میں موجود ایک پوری نسوانی قوت کے اجتماعی شعور کی عکاسی ہے۔ لیکن انیما آرکی ٹائپ کے دو پہلو ہیں۔ یہ موت اور تباہی کا نقیب بھی ہو سکتا ہے، مثال کے طور پر جان کیٹس کی La Bella Dame Sans Merci۔ ایلیٹ کے یہاں یہ پہلو مفقود لیکن ڈبلیو بی ییٹس کے یہاں موجود ہے۔ ایلیٹ کی مذکورہ نظم میں انیما آرکی ٹائپ کا عنصر زیادہ تابناک اور بھرپور ہے۔

انیما آرکی ٹائپ کی حیثیت سے عورت کے دو روپ ہیں۔ ایک فنا کرنے والا اور دوسرا زندگی دینے والا۔ یہ پیکر شخصیت کے اتحاد و تنظیم میں بڑی معاونت کرتا ہے۔ بقول یونگ یہ ہر فرد کے اندر موجود Contra Sexual Component ہے اور یہ عنصر جیسا کہ فرائڈ نے کہا تھا جنس کی طرف مائل نہیں ہوتا بلکہ اس سے گریز پا رہتا ہے۔ یہ ایک ازلی اور جبری قوت ہے اور اُس میں ہمیشہ کسی نہ کسی مافوق الفطرت عنصر کا عمل دخل رہتا ہے۔ دوسرے روپ میں پیکر کا عمل معمولی سا رہ جاتا ہے۔ یہ تنبیہی جذبات کو ایک پیٹرن کی شکل میں ترتیب دیتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ کسی ارادے کو مخفی رکھے ہوئے ہے (اس بات کا اطلاق دانتے اور ایلیٹ دونوں کی دوشیزاؤں پر ہوتا ہے) اور جس نے بقول یونگ شاید دستورِ حیات کے اعلیٰ عرفان سے وجود پایا ہے۔ کسی شبیہ یا پیکر پر متواتر جذب و ارتکاز سے اُس کا تخلیقی پہلو روشن اور مستحکم ہوتا ہے اور یہ مستور عقل یعنی عرفان اور قدرت عطا کرنے والی طاقت کا استعارہ بن جاتا ہے۔ تاہم یہ قوت پُر اسرار اور مبہم ہی رہتی ہے۔ بیٹرس

دانتے کی زندگی کی نگہبانی اور اُس کے منزل بہ منزل ارتقار کا مخفی ارادہ رکھتی تھی۔ یقیناً وہ دستورِ حیات کا اعلیٰ عرفان رکھتی تھی اور اس کی تعبیر کسی اور انداز میں نہیں کی جاسکتی کیوں کہ بیٹرس چودہ سال کی عمر میں فوت ہوگئی۔ ایلیٹ کی دوشیزہ بھی شاعر سے گہرا سروکار رکھتی ہے۔ اس کا مخفی ارادہ انسانیت کی بھلائی کرنا ہے۔ فرائڈ کے مطابق اینا آرکی ٹائپ کی بنیاد ایک ارذل جذبے پر ہے۔ اور وہ ہے اُڈیپس کمپلکس۔ لیکن یہ بات ایلیٹ کے لیے اُلجھن کا باعث نہیں بنتی۔ ایلیٹ کا کہنا ہے کہ "انسانی روح اس قدر پاکباز ہے کہ وہ کمتر و ارذل جذبات کی بھی قلبِ ماہیت کردے۔ اسی لیے ایلیٹ کو چیزوں کی اصل کی نوعیت کی طرف سے اتنی فکر لاحق نہیں ہے جتنی آخری نتیجے کی طرف سے۔ دانتے سے بیٹرس کے تعلق کی کہانی شخصی اور تخیلی عناصر کا امتزاج ہے۔" اس تجربے کو ہم خود کو اشیا کی اصل کے بجائے اُن کے آخری مقصد میں مفہوم کی تلاش کا خوگر بناکر ہی سمجھ سکتے ہیں۔ اس تعلق کی بنیاد یا اصل جنسی نوعیت کی ہوسکتی ہے لیکن اس کا مقصد و منتہا خدا کی طرف متوجہ ہونا ہے۔

بصیرت یا رویا

ہمارے پاس خوابوں کے سوا کچھ بھی نہیں اور ہم بھول چکے ہیں کہ رویا یعنی کسی زمانے میں خواب کے عمل کی ایک اہم، دلچسپ اور منظم صنعت سمجھی جاتی تھی۔ یہاں ہم ایک تارک الدنیا معتقد کو دیکھ سکتے ہیں یعنی مسیحی روحانیت کا معتقد۔ ایلیٹ نے خواب کی اسفل اور اعلیٰ صنفوں میں امتیاز برتا ہے۔ خواب کی اعلیٰ صنف اُن رویا پر مشتمل ہے جو رضاکارانہ طور پر اختیار کردہ ضابطے و دستور سے پیدا ہوتے ہیں۔ بیسویں صدی میں غیر منظم و غیر منضبط اسفل صنف کے خواب ہی وجود میں آتے تھے۔ رہنما آرکی ٹائپ کا وجدان خواہشات کے وسیلے سے نہیں بلکہ جذبۂ پرستش اور تحسین آفرینی کے ذریعے کیا جانا چاہیے تاکہ اس کی مدد سے حُسن کی تحسین عام کے رجحان تک رسائی ہوسکے خواہ وہ حُسن کسی بھی شکل میں پایا جاتا ہو۔

اس تصور کے ابتدائی آثار افلاطون کے افکار میں تلاش کیے جاسکتے ہیں جس نے مظاہر حُسن سے عشق اور ان کے ادراک کی وکالت کی تھی اس طرح کہ آخر میں مختلف مظاہر حُسن سے مجرد عشق کا احساس حاصل ہوسکے یعنی حُسن میں ایک خاص پیٹرن کی تحصیل ہوسکے۔ شیلے نے بھی یہ تصور افلاطون سے مستعار لیا ہے۔ پھر سوال یہ ہے کہ ایک طرف شیلے اور دوسری جانب ایلیٹ اور دانتے کے درمیان

کیا فرق ہے۔ ایلیٹ اس کا قائل ہے کہ رومانی باطنیت الوہی عشق کو انسانی عشق کا متبادل سمجھتی ہے اور رومانی عارف اُن میں سے کسی ایک ہی سے نباہ کر سکتا ہے، دونوں میں مسیحی عارف آغاز انسانی عشق سے کرتا ہے کیونکہ بیترس ایک ارفع اور مقدس تجربے کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

قلبِ ماہیت کا معیار

بیسویں صدی کے بہترین ماہرینِ نفسیات قلبِ ماہیت کے عمل پر زور دیتے ہیں جس کے تحت اسفل جذبات کو ایک دوسری اور بہتر شکل میں نکاسی مل جاتی ہے۔ مثال کے طور پر یونگ مخالف جنسی تقاضے Contra Sexual Urge کو مثالی حُسن کے ایک پیکر میں تحویل کر دینے پر اصرار کرتا ہے اسی طرح جیمس جوائس بھی تحویل کے اس عمل کے حق میں ہے اور تامس مان نے اس کی تشریح کر کے اسے ایک فلسفے کا درجہ دے دیا ہے۔ جرمن شاعر رِلکے (Rilke) بھی اس تحویلی عمل کا پُرجوش داعی ہے خصوصاً مادی مظاہر کو غیر مادی مظاہر میں تحویل کرنے کا۔ اس اعتبار سے جدید فلسفے اور قرونِ وسطیٰ کے فلسفے میں بہت سے متوازی رجحانات مل جائیں گے۔

دانتے اور ایلیٹ

ایلیٹ نے دانتے کے یہاں تین رجحانات کی نشان دہی کی ہے: (۱) تجربے کی تمثیل (۲) واضح بصری پیکر (۳) مختصر ترین ممکن الفاظ میں معنی کی ترکیز۔

بیترس اور ایلیٹ کی دوشیزائیں دو اوصاف کی حامل ہیں۔ ایک وصف ہے انسان کے بھلائی کی غرض سے ایک مخفی ارادے اور دستورِ حیات کا اعلیٰ عرفان۔ تاہم دونوں میں ایک فرق ہے۔ زندگی کے دوران بیترس اور دانتے کے درمیان ترسیل تین استعاراتی اشاروں کے ذریعے انجام پاتا رہا:

۱۔ ایک نظر جو اُس پر رعشہ طاری کر دیتی تھی (اور یہ ہے اینما آرکی ٹائپ کا حیات سوز پہلو۔

۲۔ ایک تبسم جس سے اُس کے اندر زندگی کے چشمے پھوٹ پڑتے تھے۔ (یہ تخلیقی قوت ہے)

۳- سر کا ایک ہلکا سا خم (قرونِ وسطیٰ کے ادب میں زندگی کی قوتوں، ہمدردی، نیکی اور انسانیت کے اعلیٰ عرفان کا روایتی استعارہ)

اس کے برعکس ایلیٹ کی دوشیزہ خاموش اور ساکت بیٹھی ہوئی مریم عذرا کے تصور میں غرق رہتی ہے۔ بیاٹرس پرسکون اور خاموش رہ کر دانتے پر لرزہ طاری کردیتی ہے تو ایلیٹ کی دوشیزہ میں بکھراؤ کے ساتھ ساتھ یکسوئی ہے، واماندگی کے باوجود زندگی بخشنے کی صلاحیت ہے اور وہ غمزدہ ہوکر بھی شگفتہ ہے۔ بیاٹرس کے حیات سوز پہلو کا رُخ باہر کی طرف ہوکر دانتے پر مرکوز ہوجاتا ہے لیکن ایلیٹ اپنی دوشیزہ کی سادیت کا رُخ دوسروں کی طرف پھیرنے کے بجائے اُسے خود اپنے اندر جذب کرلیتا ہے۔

جس طرح تحلیل نفسی کے عمل میں انتقال اذیت (Transference) کا ایک مرحلہ ایسا آتا ہے جہاں مریض کی تکلیفیں معالج کی طرف منتقل ہوجاتی ہیں اسی طرح ایلیٹ اپنے دکھ درد اُس دوشیزہ کی طرف منتقل کردیتے ہیں جو ایک عظیم تر پیٹرن کی تشکیل کی غرض سے اپنے اعلیٰ عرفان اور خلوص نیت کے سہارے ان تکلیفوں کو اپنے آپ میں جذب کرنے اور انھیں ہم آہنگ کرنے پر قادر ہے۔ اُس دوشیزہ کی درماندگی اور انتشار واقعی خود ایلیٹ کی ذاتی درماندگی اور انتشار ہے۔

اس کے علاوہ بیاٹرس بعض ایسے اوصاف کی حامل ہے جن تک رسائی کی دانتے کبھی امید نہیں کرسکتا مثلاً مثالی حسن، مثالی نیکی اور کامل عقل۔ اس کے مقابل ایلیٹ کی دوشیزہ اُس نیم آہنگی اور قلب ماہیت کی نمائندگی کرتی ہے جس کے حصول کی شاعر آرزو کر رہا ہے۔ اس طرح دونوں پہلوؤں سے ایلیٹ کا تصور دانتے کے مقابلے میں زیادہ روشن ہے۔

بیترس دانتے کی رہنمائی کرتی ہے، اُس پر حکم چلاتی ہے اور اُسے سخت و سست کہتی ہے اور یہ سب ایک خاص فاصلے سے ہوتا ہے جب کہ دوسری طرف ایلیٹ کی دوشیزہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ایلیٹ کی شخصیت میں حلول کرجاتی ہے۔ ایلیٹ کی آسودہ اور ناآسودہ محبت کی تشریح الزبتھ ڈریو نے روحانی اور جسمانی محبت کی اصطلاحات کے ذریعے کی ہے۔ لیکن یہ وضاحت صحت پر مبنی نہیں ہے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ ایلیٹ روحانی اور جسمانی محبت کے درمیان واضح امتیاز کا قائل نہیں ہے بلکہ اس کے نزدیک روحانی محبت جسمانی محبت کی ہی تقلیب و تحویل ہے۔ ایک اور

اعتبار سے بھی ایلیٹ کو دانتے پر برتری حاصل ہے۔ دانتے کے یہاں جہنم، برزخ اور جنّت روح کے تین مہر بند شعبے ہیں اور اُن کے درمیان کا سفر آگے کی سمت میں ہوتا ہے یعنی جہنم سے برزخ اور برزخ سے جنّت کی طرف۔ ایلیٹ اس ترتیب سے اختلاف کرتا ہے۔ اس کے نزدیک روح کا سفر مسلسل نہیں بلکہ مدور ہے اور یہ کہ یہ تینوں مرحلے انسان کو بہ یک وقت پیش آسکتے ہیں۔

ایلیٹ اور انیما آرکی ٹائپ کی نشو و نما

اس کی جڑیں ابتدائے عشق کی محرومی میں پیوست معلوم ہوتی ہیں جس کا اشارہ A Cooking Egg میں دیا گیا ہے۔ وہ کہتا ہے،

> Where is that pennyworld I bought to
> share with Pippit behind the screen?

اس کے بعد سے قلبِ ماہیت کا عمل شروع ہو جاتا ہے۔ دوسری مثال ہمارے پاس La Figlia Che Piarge (رونے والی لڑکی) کی ہے۔ La Figlia شاید A Cooking Egg کی Pippit نہ ہو لیکن ان کے شعرا میں یہ بات دیکھی گئی ہے کہ وہ تمام تجربات میں سے اُن کا تجریدی وصف یا عنصر کشید کر لیتے ہیں۔ اس نظم میں ہمارے سامنے ایسا کوئی ذاتی تجربہ رکھا نہیں گیا ہے بلکہ یہ وہ تجربہ ہے جس کی تجسیم و تطہیر ایلیٹ نے کی ہے اس طرح کہ وہ "درد انگیزی" کی ایک مثال بن جاتا ہے۔

ویسٹ لینڈ میں دوشیزہ زندگی کی قوت اور اس کے سرچشموں کا استعارہ بن کر اُبھرتی ہے۔ (Ash Wednesday) کو نظم کرنے کے مرحلے تک ایلیٹ نے اُسے ایک مکمل انیما آرکی ٹائپ کے روپ میں ڈھال دیا ہے۔ Burnt Nortion میں دوشیزہ کا ذکر خاص طور پر نہیں کیا گیا ہے بلکہ اس کے ذہن میں ایک پیکر کے ارتقا کے ساتھ اس نے ضرور ایک تجریدی شکل اختیار کر لی ہوگی اور وہ دوشیزہ آفاق میں پنہاں پیٹرن کی علامت بن گئی۔ ورجل عالمِ برزخ سے آگے نہیں جا سکتا۔ ہمیں یہ دکھایا گیا ہے کہ فن اور خلاقانہ ہنرمندی ہمیں محض ایک خاص مرحلے تک لے جا سکتے ہیں اور وہ ہے اذیت انگیزی کا مرحلہ۔ اگر ہمیں اور بھی آگے جانا ہے تو اس میں مثالی حُسن اور مثالی نیکی

(بیترس) کی مدد سے ہی کامیابی مل سکتی ہے۔ مگر آگے چل کر ہمیں یہ پتہ چلتا ہے کہ یہ بیترس ہی تھی جس نے ورجل کو بھیجا تھا۔ اس طرح دانتے نے ایک اعتبار سے نسائی نیکی اور حُسن کے سہارے ہی مصائب اور Refining Fires کو دیکھا ہے۔ یہاں بیاٹرس ایک حد تک ایلیٹ کی دوشیزہ سے قریب آگئی ہے۔

یہاں ایلیٹ کی تنقید کا رُخ قدیم اخلاقیات کے احیاء کے حامی برٹرنڈرسل اور دیگر مفکرین کی طرف ہے جن سے نئی اخلاقیات کا تصور وابستہ ہے۔

اخلاقی ضوابط کے اَدوار

یونانی اخلاقیات کی بنیاد سماج کے تصور پر رکھی گئی تھی اس میں شک نہیں کہ ایک مذہبی نظام اخلاق بھی موجود تھا مگر سماج کا تصور مرکزی حیثیت رکھتا تھا۔ اہل یونان کے نزدیک فرد اور معاشرے کے رشتے میں کوئی روحانی عنصر کارفرما ہوتا تھا۔ ہر شے کا تعین قدر معاشرے کو اس سے پہنچنے والے فائدے کی روشنی میں کیا جاتا تھا۔ اس کی افادیت ومضرت کے اندازے کے لیے سماجی پیمانے اختیار کیے گئے تھے۔ یہاں تک کہ فرد کی فکر اور سوچ کی باگ ڈور بھی سماجی ضابطوں کے ہاتھ میں تھی۔ اس کے باوجود یہ ایک افادی فلسفہ نہیں بلکہ روحانی ضابطہ تھا۔

روم میں یونان کی تمام تر سماجی اخلاقیات کو عقلاً تسلیم کیا جاتا تھا لیکن اس کی بنیاد بدلی ہوئی تھی۔ وہاں پر فرد اور سماج کا رشتہ روحانی نہیں بلکہ افادی نوعیت کا ہے۔ نامیاتی نہیں بلکہ میکانکی ہے۔

قرونِ وسطیٰ یا مسیحی عہد میں قانون کے پیچھے اختیار اعلیٰ کی حیثیت خدا کی تھی۔ فرد کے سلوک پر قیود لگانے کا تصور برقرار تھا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اُس کی حدود مضبوط تر اور ناقابلِ گرفت تھیں۔ نشاۃ الثانیہ کے دور میں اخلاقی اور سماجی قیود اُٹھادی گئیں۔ فرد پوری طرح آزاد ہوگیا۔ اس عہد میں خدا اور کسی ضابطے پر لوگوں کا یقین جاتا رہا۔ ایسے میں ایک نئی اخلاقیات کی تشکیل ہوئی جس کا محور زیادہ سے زیادہ طاقت کا حصول تھا (یہاں تک کہ نیکی، اقتدار و ہنر کا مترادف بن گئی) خود اظہاریت کو اولین اہمیت دی جانے لگی اور دوسروں کے مقابلے میں زیادہ بااختیار وبارسوخ بننے

کی خواہش ہر دل پر راج کرنے لگی۔ اس آئیڈیل کی خامیاں کچھ بھی رہی ہوں اس نے لوگوں کو فعالیت پر آمادہ کیا۔

گیارہویں صدی کے اوائل میں نشاۃ الثانیہ کے آئیڈیل کی شکست کا نتیجہ تھا ناامیدی اور سراسیمگی۔ اگسٹائنی یا نوکلاسیکی دور میں عوام نے زوال زدہ یونانی اور رومانی اقدار کی بازیابی کی کوشش کی۔ یہاں تک کہ اخلاقیات کے شعبے میں بھی۔ فرد کے سلوک پر قید و بند کے تصور کو پھر سے متعارف کرایا گیا اور قانون و ضابطے کا اختیار دوبارہ سماجی قدر بن گیا۔ اس طرح یہ ایک میکانکی اور افادی اخلاقیات پھر سے عام ہوئی۔ افادی اخلاقیات کا آغاز نوکلاسیکی عہد سے ہوتا ہے۔ تہذیب و شائستگی اور فرد کا سماج سے رشتہ جیسے تصورات واپس تو آ گئے لیکن ایک بدلے ہوئے مفہوم کے ساتھ جس سے ذاتی مفادات کی تکمیل وابستہ تھی لیکن یہ اخلاقیات نیکی و ثواب کی نہ ہو کر کامیابی و سبقت کی اخلاقیات تھی جس کا عکس رچرڈسن کی پامیلا میں ملتا ہے اور جسے ٹام جونز میں ہنری فیلڈنگ نے اپنے دور کی اخلاقیات کو ہدف تنقید بنایا ہے)۔ یہ وہ دور تھا جب اشیاء کی موزونیت کے اصول کے بوجھ تلے فیکٹری مزدوروں پر ہونے والی ہر سختی اور جبر کو جائز قرار دیا گیا تھا۔

رومانی دور میں اخلاقیات کا مرکز ایک بار پھر فرد میں دلچسپی اور اس کے مسائل سے سروکار کو بنایا گیا جیسا کہ جان اسٹوارٹ مل نے کہا تھا "انسان مسرت کا جویا رہتا ہے اور درد سے گریزپا"۔ اسی خیال کو ایک بنیادی اصول کی حیثیت ملی جس کے ہاتھ میں انسانی عمل کی باگ ڈور دے دی گئی اس طرح وہ گناہ جو انسان کو مسرت بخشتا ہو قابلِ عفو و درگزر ٹھہرا۔ اظہارِ ذات کا تصور جس نے عہد الزبتھ میں آنکھ کھولی تھی اُس پر نظر ثانی کی گئی اور وہ فرد کا فرضِ اوّلین بن گیا۔ فرق یہ تھا کہ اب یہ سوچا جانے لگا کہ جو شے انسان کو اظہارِ ذات پر اُکساتی ہے وہ قوت نہیں بلکہ شعور یا احساس (سینسشن) ہے۔ اسی بنا پر بائرن نے کہا تھا کہ "زندگی کا ایک عظیم مقصد یہی شعور ہے، یہ احساس کہ ہمارا وجود ہے، چاہے اذیت کی حالت میں ہی سہی"۔ اور اسی خیال کو کیٹس نے اس طرح باندھا کہ "ہمارے تخیل کی گرفت میں حسن کے عنوان سے جو کچھ بھی آئے وہ یقیناً سچائی ہے"۔ شعور میں جتنی شدت ہوتی تھی اُسی قدر اُسے وقیع گردانا جاتا تھا۔ پھر یہ کہ ہر خیال، احساس اور شعور کا انتہائی معیار

سنجیدگی تھا۔ کیٹس بھی دل کے میلانات کے تقدس میں یقین رکھتا تھا (نہ صرف محبت، ہمدردی بلکہ کسی بھی اچھی یا بڑی شے کے تئیں پسندیدگی۔ رومان پرستوں نے اس نکتے کو بھلا دیا کہ کوئی انسان بیک وقت رذیل اور سنجیدہ دونوں ہو سکتا ہے۔

وکٹوریائی عہد میں منظر نامہ تبدیل ہو چکا تھا۔ رچرڈسن کے دور میں یہ ہوا تھا کہ متوسط طبقہ اقتدار اور دولت دونوں شعبوں میں ترقی کر رہا تھا۔ اس طرح یہ خود اعتمادی کا دور بھی تھا۔ اخلاقیات آزادانہ اور کھلے ضمیر کے ساتھ مسخ کی جا رہی تھی کیوں کہ انسانیت کا واحد مقصد مزید طاقت کا حصول بن چکا تھا۔ لیکن وکٹوریائی عہد میں تاجر طبقے کو پرولتاریت سے خطرہ لاحق ہو گیا جو اب ایک باقاعدہ قابلِ شناخت طبقہ بن چکا تھا۔ اس نئے عنصر کا مشاہدہ ڈزرائیلی نے ان الفاظ میں کیا تھا کہ "اب انگلینڈ میں ایک نہیں بلکہ دو قومیں آباد ہیں، ایک قوم ہے افسروں کی اور دوسری غریبوں کی۔" متوسط طبقے کے اقتدار سے محرومی کی نوبت آ گئی تھی اور اس پر پرولتاری طبقے کا غلبہ ہوتا جا رہا تھا۔ اس کو اب احساس ہو چلا تھا کہ معاشرے کے سماجی توازن میں خلل ڈال کر اس صدی کے نصف اوّل کے انسان کی مکمل آزادی نہ صرف پرولتاریت کے لیے بلکہ خود اپنے لیے بھی تباہی کا سامان کرے گی (اور یہی تو مزدور رہنما چاہتے تھے)۔ اس لیے ایک نئے سماجی نظام اور توازن کی جستجو ہونے لگی۔ اس اعتبار سے وکٹوریائی عہد کو انگلینڈ کا دوسرا نو کلاسیکی عہد کہا جا سکتا ہے۔ متوسط طبقے کو چونکہ اقتدار سے محرومی کا خطرہ لاحق ہو گیا تھا اس لیے وہ رومانی اخلاقیات کے خاتمے کے درپے ہو گیا جو فرد کی مکمل آزادی کے تصور کی تبلیغ کر رہی تھی اور جس سے تباہی اور انتشار برپا ہونے کا اندیشہ تھا۔ لیکن اگر کسی ضابطے کا نفاذ مقصود ہو تو اُسے قانون کی حمایت اور تائید حاصل ہونی چاہیے۔ ڈارون کے نظریۂ ارتقا نے مذہب کی بنیادیں کمزور کر دی تھیں اس لیے اخلاقی قوانین پر مسیحیت کا اقتدار قائم کرنا مشکل ہو گیا۔ اس کے علاوہ یہ کہ اس فرد اساس معاشرے کا اصول یہ ہے کہ فرد چونکہ فطرتاً (بینتھم اور مِل کے فلسفے کے مطابق) مسرت جوئی اور درد سے گریز کا عادی ہوتا ہے اُس کے لیے کسی سماجی ضابطے کو قبول کرنا مشکل ہے۔ مسرت کیا ہے اور درد کسے کہتے ہیں اس کا معیار فرد خود ہوتا ہے۔ اُس کے لیے سماج کو ایک مربوط نظام کی حیثیت سے قبول کرنا ناممکن ہو جاتا ہے۔

اخیر میں ایک نئے ضابطے کا سہارا لیا گیا۔ یہ ضابطہ تھا ذوقِ سلیم کا' انسان کے اندر شائستگی اور شرافت کے فطری احساس کا عنصر' اور یہ دراصل انسانی قلب کی فطری شرافت میں یقین سے حاصل تھا۔ اس مرحلے پر ایک بڑا تضاد اُبھر کر سامنے آیا۔ وکٹوریائی دانشوروں نے مسیحی الٰہیات کے تمام اخلاقی تصورات میں نئی زندگی ڈال دی۔ لیکن اس کی بنیاد میں تبدیلی آگئی تھی۔ مسرت جوئی کی جگہ ذوقِ سلیم اور شائستگی نے لے لی۔ جیسا کہ ایلیٹ نے اشارہ کیا ہے۔ اس تصور کی قسمت میں ناکامی لکھی تھی کیوں کہ "آپ کے منہ میں رکھے ہوئے لقمے کے عمل کا انحصار عقیدے پر تھا۔ آپ وہ طرزِ عمل اختیار نہیں کر سکتے تھے جسے قرونِ وسطیٰ کے عیسائیوں کے لیے مسیحیت کے ضابطوں کی رُو سے اختیار کرنا لازم تھا۔ کسی وکٹوریائی کو اگر ایسی ہی صورتِ حال کا سامنا ہو تو معاشرے کے مقرر کردہ ضابطوں کی تقلید اس کے لیے لازمی نہیں تھی کیوں کہ اُسے شائستگی کو معیار بناتے ہوئے اس کا فیصلہ مختلف انداز میں کرنے کی آزادی تھی۔ اس عمل میں اُس کے جذبات اُس کے عقل و ذہن پر غالب آسکتے ہیں اور اسے یہ باور کرا سکتے ہیں کہ جس عمل کو بھی وہ اختیار کر رہا ہے وہ ایک شائستہ عمل ہے۔ گویا کہ شائستگی کا کوئی طے شدہ معیار نہیں تھا بلکہ اُس میں کافی لچک تھی۔ دوسرے یہ کہ نفسیات سے اس کی شہادت ملتی ہے کہ انسانی ذہن میں شائستگی کا حصہ بہت مختصر ہوتا ہے۔

بیسویں صدی میں شائستگی کے تصور کو وسعت و ترقی دینے میں گالزوردی اور ایچ جی ویلز کا نام لیا جاتا ہے۔ اشرافیہ میں کش مکش کا سبب مزدوروں اور مالکوں کے لیڈروں میں شائستگی کا فقدان ہے۔ گالزوردی کا خیال ہے کہ جدید دور کی سماجی اور سیاسی کشمکشوں کے حل کے لیے شائستگی کے احساس کو فروغ دینا ضروری ہے۔ لیکن درحقیقت جیسا کہ ڈائرکٹروں کے لیڈر نے (جس کا ذکر پورے ڈرامے میں واحد حقیقت پسند کردار ہے) خیال ظاہر کیا ہے کہ تنازعہ ضدی اور خود پسند افراد کے درمیان نہیں بلکہ دو بھیانک تاریخی طاقتوں کے درمیان ہے جو کارل مارکس کا دعویٰ بھی ہے اور اس دعوے کی نقیض بھی۔ شخصیت کا وکٹوریائی دوہرا پن (یعنی مسیحیت میں یقین کیے بغیر عیسائیوں جیسا برتاؤ کرنا) وکٹوریائی تکدر اور جذباتیت یہ سارے عناصر گالزوردی کے یہاں ملتے ہیں۔ وکٹوریائی عہد' رومانی تصور کو برقرار رکھتے ہوئے انسانی قلب کی اکمالیت اور ارتقاء میں یقین رکھتا ہے لیکن انسانی فطرت پر بیسویں صدی کی گرفت زیادہ مضبوط ہے اور وہ انسان میں شر کے عنصر کے ادراک پر قادر ہے۔ ایک

طرف رومن کیتھولک عقیدے کے احیاء کے نتیجے میں بنیادی گناہ کے فلسفے میں عقیدے کا احیاء ہوا تو دوسری طرف فرائڈ کی نفسیات نے انسانی فطرت میں شائستگی کے زیرِ تصرف آنے والے مختصر حصے اور جذبات کی قوت سے پردہ اٹھایا۔ اس طرح مذہب اور سائنس دانوں نے انسانی فطرت پر سے لوگوں کا ایمان ہی اٹھا دیا۔ اخلاقیات کے تئیں فرائڈ اور کیتھولک عیسائیوں نے جو رجحان اپنایا وہ ایک طرح سے اسی کے مماثل تھا۔ ایک کیتھولک جی کے چسٹرٹن نے کہا ہے "گناہِ اولین میں عقیدہ بیسویں صدی کا سب سے زیادہ امید پرستانہ عقیدہ ہے"۔ اور وہیں فرائڈ کہتا ہے کہ "انسانی فطرت کی نیکی میں عقیدہ اب تک ایجاد ہونے والے عقائد میں مہلک ترین ہے۔"

یہی مطلب ہے یہ کہنے کا کہ گالزوردی بیسویں صدی کا انسان نہیں ہے بلکہ انیسویں صدی کی ہی توسیع ہے یعنی یہ کہ وہ بیسویں صدی کی انسانی فطرت پر حقیقت پسندانہ گرفت نہیں رکھتا اور انسان میں پنہاں شر کا ادراک نہیں کر پاتا۔ دوسری بات یہ بھی ہے کہ اس کی رجائیت میں شیلی اور ورڈزورتھ جیسی گہرائی نہیں ہے۔ اس طرح گالزوردی انیسویں اور بیسویں صدی کے درمیان ایک اوسط درجے کے آدمی کی حیثیت سے اوپر نہیں اٹھ پاتا۔ اس کے ڈراموں میں بسا اوقات ایسا لگتا ہے کہ گالزوردی طلسم کے اثر سے باہر آ رہا ہے لیکن اس کے یہاں چونکہ مسائل سے آنکھیں چار کرنے کی جرأت کا فقدان ہے اس لیے وہ فرار کی راہیں تلاش کرنے لگتا ہے۔ وہ سماجی، سیاسی مسائل (جسٹس) اور جنسی تعلقات (اے مین آف پراپرٹی) کو جذبات سے مغلوب کر دیتا ہے۔ ایچ جی ویلز کئی اعتبارات سے جدید ہو کر بھی دیگر اعتبارات سے انیسویں صدی کا انسان ہے اور یوں اس کا معاملہ پیچیدہ ہو جاتا ہے۔ وہ مختلف جدید علوم میں درک رکھنے کی بنا پر گالزوردی کے مقابلے میں زیادہ بالغ ذہن کا مالک تھا۔ اس نے اس نکتے کو پا لیا تھا کہ انسانی فطرت کی حیاتیاتی تشکیل میں شائستگی کے احساس کا عنصر بہت بعد کا ارتقائی اضافہ ہے۔ اپنے انشائیہ "میں کس شے میں یقین رکھتا ہوں" میں ویلز نے کہا ہے کہ اپنے عقائد بیان کرنے سے پہلے اُسے یہ دریافت کرنا چاہیے کہ وہ ہے کون۔ اور یہ بتانا مشکل ہے کیونکہ وہ ایک فرد نہیں بلکہ کئی فطرتوں کا ملغوبہ ہے جن میں سے بیشتر سے وہ ناواقف ہے۔ نفسیات کے مطالعے سے اُس پر انسانی ذہن کی پیچیدگی کا راز کھلا۔ تاہم جب اپنے ناولوں میں انسانی فطرت کے عمل کو اصولی شکل میں پیش کرنے کی نوبت آئی تو

ویلز کو اُس کے سماجیاتی شوق اور انسانی معاشرے کو بدلنے کی شدید خواہش نے گمراہ کردیا۔ حقائق کو نظر انداز کر کے ویلز نے اس جبری رجائیت کا سہارا لیا کہ انسان اپنی فطرت میں تبدیلی لاکر ایک نئے سماجی نظام کے وجود کو ممکن بنا سکتا ہے۔ ایک خالص مفکر کی حیثیت سے ویلز کی رسائی اس حقیقت تک ہوگئی تھی کہ انسان ایک جذباتی مخلوق ہے۔ مگر وہ اپنے ناولوں میں اس جذباتی مخلوق سے توقع رکھتا ہے کہ وہ اپنے جذبات کو تعقل کی لگام دے۔ یہ ایک غیر حقیقت پسندانہ رویّہ تھا۔ اپنے ناول وار آف دی ورلڈز میں وہ یہ دکھاتا ہے کہ اگر جذبات اپنی من مانی پر اتر آئیں تو کوئی نیا نظام عالم وجود میں نہیں آسکتا۔ انقلاب اور نئے سماجی نظام کی خواہش اُسے جذبات کی طرف سے خائف رکھتی تھی کیوں کہ اُسے معلوم تھا کہ جذبات ایسی کسی شے کے حصول میں رکاوٹ بنیں گے۔ گالزورذی کے بارے میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ انسانی فطرت کا واضح تصور نہیں رکھتا تھا۔ لیکن ایسی بات ویلز کے بارے میں نہیں کہی جاسکتی جس نے نفسیات کے مطالعے کے ذریعے حقیقت کا ادراک کیا تھا۔ ویلز نے ڈی۔ ایچ۔ لارنس اور ہنری جیمز جیسے عظیم انسانوں کی ابتدائی توقعات کو پامال کردیا تھا جو انھوں نے اُس سے وابستہ کر رکھی تھیں۔ دی کامٹ میں ویلز اپنے معاشرے کی تصویر پیش کرتے ہوئے اُسے حماقت کی یادگار بنا دیتا ہے۔ پھر آسمان میں ایک نیا شہاب ثاقب نمودار ہوتا ہے جس میں سے سبزی مائل روشنی نکل رہی ہے اور ایک آن میں انسانی فطرت اس طرح تبدیل ہوجاتی ہے کہ سارے انسان نیک اور صالح بن جاتے ہیں۔ یہ چھوٹی سی حکایت ایچ جی ویلز کے لاشعوری محسوسات کو ظاہر کرتی ہے۔ یعنی انسانی فطرت میں کسی بنیادی تبدیلی کے بغیر انسانی معاشرے میں تبدیلی کے لیے اس کی تڑپ۔

ہارڈی جیسے بیسویں صدی کے ادیبوں کو اس سے پہلے کہ وہ بعض موضوعات کو برتنے میں زیادہ بے باکی پیدا کرسکیں وکٹوریائی خیالات کے خلاف کافی جد وجہد کرنی پڑی تھی۔ ویلز ان لوگوں میں سے تھا جنھوں نے وکٹوریائی قیود کے خلاف جنگ کرنے والوں کا ساتھ دیا تھا۔ لیکن خود اُس کی تحریروں میں ہم دیکھتے ہیں کہ وہ وکٹوریوں کی طرح خائف تھا۔ وار آف دی ورلڈز اور دی فرسٹ مین ان دی مون میں اسی قبیل کے انسان پیش کیے گئے ہیں جنھیں ویلز دنیا میں دیکھنے کا خواہشمند ہے۔ دونوں ناولوں کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اُن میں جنسی زندگی کے حوالے کم سے کم آئے ہیں۔ ویلز برابر وکٹوریائی بنا رہتا

ہے جب تک وہ اس وکٹوریائی عقیدے پر قائم ہے کہ اس سے پہلے کہ دنیا میں مستحکم معاشرے کا وجود ہو انسانی فطرت کو نیک ہونا چاہیے۔ بیسویں صدی کو انیسویں صدی سے ممتاز کرنے والا سب سے بڑا عنصر گناہ یا جذبات کا واضح احساس ہے جس کی ابتدا بادلیر سے ہوئی۔ بورژوائیت خدا میں ایمان نہیں رکھتی کیوں کہ اُسے جہنم سے خوف آتا ہے۔

نئی اخلاقیات

قرونِ وسطیٰ میں ایک اچھے عیسائی کو اوامرِ عشرہ کی تعمیل کرنی ہوتی تھی خواہ وہ اُس کے ضمیر کے خلاف ہی ہوں۔ وکٹوریائی عہد نے مسیحی اخلاقیات کی بنیاد "شائستگی" کے احساس پر رکھی تھی لیکن بیسویں صدی میں جب لوگ نفسیات اور عمرانیات جیسے علوم سے واقف ہوئے تو اس انداز پر استدلال کرنے لگے کہ شائستگی کوئی مثبت اور مطلق قدر تو ہے نہیں۔ اور یہ بھی کہ مختلف ممالک اور معاشروں میں شائستگی کا معیار مختلف ہوتا ہے اور عمرانیات نے یہ بھی دکھا دیا ہے کہ جو فعل ایک ملک میں جُرم ہے وہی دوسرے ملک میں رسم و رواج کا حصہ ہے۔ اس طور پر اخلاقیات ایک تقابلی موضوع ہے۔ اور اسی لیے وکٹوریائی قید و بند کو محض توہم پرستی اور سخت گیری سے تعبیر کیا گیا۔ ان جدیدیوں نے یہ حجت بھی قائم کی کہ چونکہ فرائڈ نے یہ ثابت کر دیا ہے کہ جذبات پر قید و بند لگانے سے ہسٹریا، ذہنی اختلال اور دیگر دماغی امراض لاحق ہوتے ہیں اس لیے تمام پابندیوں کو یکسر اُٹھا دیا جائے۔ اُن کا دعویٰ یہ تھا کہ جب یہ بات ہم سب کو معلوم ہے کہ جنس طاقت ور ترین داعیہ ہے تو اُس کے اظہار میں شرم کیوں محسوس کی جائے؟ خصوصاً پہلی جنگ عظیم کے بعد عینیتی مقاصد کے تحت جدیدیوں کی صف میں شامل ہونے والے نوجوانوں کی شکستِ خواب کا نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے تمام تر اخلاقیات سے پوری طرح قطع تعلق کر لیا اور تقریباً ۱۹۲۰ء کے بعد سے دس سال تک خاصی بے راہ روی کی زندگی گذارتے رہے۔ خود برٹرنڈرسل بھی اس آزادہ روی میں دوسری دہائی کے دوران ملوث رہے جو ہمیشہ ایک کے بعد دوسری عورت سے شادی کرتے اور پھر اُسے طلاق دے دیتے، اس کے بعد دونوں اپنے تعلقات کے احوال پریس میں شائع کرتے تھے۔ اس زمانے میں نوجوان مردوں اور عورتوں سے توقع کی جاتی تھی کہ وہ نہ صرف سفلانہ حرکتیں کریں گے بلکہ اسی انداز کی گفتگو بھی کریں گے۔ یہ تھی

وہ اخلاقی صورتِ حال جس کا سامنا ایلیٹ کو تھا۔

اس صورتِ حال کے تئیں ایلیٹ کا ردِ عمل یہ تھا کہ جس طرح کے افراد اس نئی اخلاقیات نے پیدا کیے تھے اُن پر سخت تنقید کی۔ اُس وقت نہ تو سماجی سرگرمی کی کمی تھی اور نہ ہی احباب کی۔ اگر فقدان تھا تو اُن کے درمیان یگانگت کا۔ اسی احساس کا اظہار ایلیٹ نے دی پورٹریٹ آف لیڈی اور اے گیم آف چیس میں کیا ہے۔ فرائڈ نے اس کا سبب جذبات پر قید و بند کو قرار دیا ہے۔ مگر ایلیٹ کا خیال ہے کہ معاملہ اس کے برعکس تھا (اور یہ ہم جانتے ہیں کہ واقعہ یہ تھا کہ ہر طرح کی قید و بند اُٹھادی گئی تھی)۔ دراصل لوگوں میں عناں گیری کا فقدان تھا۔ وہ زندگی کے لطف سے اس بنا پر محروم ہو چکے تھے کہ گناہ عام ہو چکا تھا اور اُس پر انگشت نمائی کا سوال تھا نہیں۔ ایسا اسی لیے ہوا کہ اخلاقی اقدار اُٹھ گئی تھیں۔ لوگوں کے نزدیک جنسی تسکین اور پانی پینے کے عمل میں کوئی فرق نہیں رہ گیا تھا۔ بادلیر نے اس اخلاقی صورتِ حال کا ادراک ۱۸۵۰ء میں ہی فلاورز آف اِول میں کر لیا تھا اور وہ یہ جان چکا تھا کہ بوریت سب سے بڑا گناہ ہے۔ بادلیر کی طرح ایلیٹ بھی اسی سوال پر غور کرتا ہے کہ اگر یہی صورتِ حال معاشرے میں جاری رہنے دی گئی تو کیا ہونے والا ہے۔ ایلیٹ خبردار کرتا ہے کہ "بوریت یا اُکتاہٹ تمھاری تہذیب کو پارہ پارہ کر دے گی۔ (ندی کا خیمہ ٹوٹ چکا ہے....) یہ تہذیب اُسی طرح منتشر ہو جائے گی جس طرح اس سے پہلے اور ایسے ہی اسباب سے یروشلم، بابل اور اسیریا کی تہذیبیں اُجڑ چکی ہیں۔

ڈبلیو بی ییٹس آئرلینڈ کے ایک ایسے حصے میں رہتے تھے جہاں لوگ نسبتاً قدیم طرزِ زندگی کے عادی تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وکٹوریائی تصورات اور ایچ جی ویلز، گالز ورددی اور ایلیٹ کے ردِ عمل اُن پر پوری طرح واضح ہو سکے اور وہ اُن کے بارے میں حتمی طور پر کسی رجحان کا اظہار نہ کر سکے۔ ییٹس نے عیاشی کے عنصر کو اجاگر تو کیا ہے لیکن وکٹوریائی پابندیوں کا تمسخر اُڑانے کے لیے نہیں۔ اس کی وجہ یہی تھی کہ وہ عوام کے ایک قدامت پسند طبقے سے تعلق رکھتا تھا اور جنس کے تئیں اپنے رویے اور بیان میں یہ لوگ بہت بے باک تھے۔ جیسا کہ خود ییٹس نے اپنی زندگی کے آخری ایام میں ایک جگہ اعتراف کیا ہے اس کی شاعری کے دو کنارے ہیں شہوانیت اور قدیم جذبات سے منافرت۔ ایلیٹ کے مطابق بیاٹرس کی شبیہہ ایک ارفع خواب کا نتیجہ ہے جب کہ شیلی اور کیٹس کے یہاں الاسٹر

اور انڈیمین کی شبیہیں ایک ادنیٰ اور کمتر خواب سے وجود میں آتی ہیں۔ وہ جذبات کے کھیل سے جنم لیتی ہیں اور اس کے برعکس دانتے کے یہاں بیاٹرس کی شبیہہ ایک مذہبی ضابطے کے عمل سے گزرنے کا نتیجہ کہی جا سکتی ہے۔

ہیومنزم کا عروج

بیسویں صدی نے ہیومنزم کا عروج بھی دیکھا۔ پہلی بار نشاط ثانیہ کے دوران لوگ ہیومنزم کے لفظ سے آشنا ہوئے۔ اُس وقت اس لفظ کا اطلاق صرف یونانی اور اطالوی دانش وروں پر ہی ہوتا لیکن اس کے علاوہ اس تصور کی دیگر سطحیں بھی ہیں:

(۱) یونانی اور اطالوی زبان وادب کا مطالعہ

(۲) مذہبی نقطۂ نظر کے مخالف یا اس سے بے نیاز کوئی موقف۔ دراصل ہیومنسٹ موقف روحانیت یا الٰہیات کا مخالف تھا۔

(۳) فرد اور معاشرے کے تعلق کے زاویے سے ہر مسئلے پر غور وفکر

بیسویں صدی میں ہیومنزم کا احیا، خصوصاً امریکہ اور فرانس میں ہوا۔ امریکہ میں اس تحریک کے نمائندے پال ایلمر مور (شیلبرن ایسز) اور اروِنگ بیبٹ (روسو اینڈ رومانٹسزم) ہیں۔ فرانس میں اہم ترین نام ایلیٹ کی رائے کے مطابق فرنانڈیز اور جولین بونڈا (دانش وروں کی غداری جس کا ترجمہ عظیم عہد شکنی کیا جاتا رہا ہے)۔ جولین بونڈا کہتا ہے کہ اگلے وقتوں میں دانشور لوگ سیاستدانوں اور اُن جیسے افراد سے متاثر ہوئے بغیر اپنی اختیار کردہ راہوں پر چلتے رہتے تھے۔ آج معاملہ اس کے برعکس ہے۔ ماڈرن ہیومنسٹ رومن کلچر کے بجائے یونانی کلچر پر زیادہ زور دیتا ہے۔ مزید یہ کہ بسا اوقات وہ بظاہر یونانی تہذیب سے مکمل طور پر منقطع ہونے اور خود کو چینی تہذیب میں ضم کرنے کی کوشش میں مشرقی تہذیب بھی سیکھتا ہے۔ بیسویں صدی کے ہیومنسٹ دانشوروں میں مندرجہ ذیل خصوصیات ملتی ہیں،

(۱) انفرادیت پسندی کے خلاف صف آرائی

(۲) انسانی سلوک پر اخلاقی باگ ڈور کی گرفت کی ضرورت پر تاکید

(۳) ان دانشوروں کے اخلاقی نظام کو تعقل سے زیادہ سماجی شعور کی حمایت حاصل ہے۔

یہ دانشور چینی اور بودھ افکار کی طرف اس لیے مائل ہوئے کہ ان دونوں نظامہائے فکر میں خدا میں اعتقاد ضروری نہیں ہے بلکہ صرف سچے راستے میں یقین درکار ہوتا ہے اور ہیومنسٹ ایک سیکولر موقف اختیار کرنے کا خواہاں ہوتا ہے۔

بیسویں صدی اور تصورِ زماں

ابتدا ہی سے انسان نے وقت کی لائی ہوئی تبدیلیوں سے گہرا سروکار رکھا ہے خصوصاً وہ تبدیلیاں جو بڑے دُکھ درد کا سبب بنی ہوں ("پچھلے برس کی برف کہاں ہے" ٹیکہ بے 'دیجنڈز آف فیئر ویمن' کا)۔ بیسویں صدی سے پہلے مسیحیت میں عقیدے نے لوگوں کو بقا کا احساس اور آخرت کے عقیدے کے ذریعے وجود کو دوام بخشا تھا۔ اب بیسویں صدی میں جب سائنس نے مذہب کو تباہ کر ڈالا انسان نے مذہبی عقیدے سے وابستگی کے بغیر بقا یا مسلسل وجود کی جدوجہد کرنے لگا۔ اس طرح ہمیشہ نمایاں حیثیت کے حامل تبدیلی اور وقت کے موضوع میں اب ایک نئی شدت اور دلچسپی پیدا ہو گئی۔

بیسویں صدی میں تصورِ زماں کی دو نوعیتیں تھیں۔ مذہب میں عقیدہ رکھنے والے تمام افراد کے نزدیک وقت کے دو اقلیم تھے۔ ایک تھا مطلق بے زماں اور ازلی دنیا اور دوسری عارضی دنیا۔ پہلے اقلیم کو اخلاقی اقدار سے منسوب کیا جاتا تھا۔ اس میں رہ کر بقا کا احساس تو تھا لیکن اس تک رسائی عارضی اقلیم کی راہ سے ہی ہو سکتی تھی۔ آخرالذکر دنیا میں وقت لمحات کا ایک تسلسل ہے جہاں ہر لمحہ گذراں کو اپنے بعد آنے والے لمحے کی جگہ بنانے کے لیے فنا ہو جانا ہے۔ بیسویں صدی سے پہلے تصورِ زماں کا موازنہ ایک ایسی موٹر کار سے کیا جا سکتا ہے جو یکے بعد دیگرے متعینہ مقامات سے گزرتی ہوئی سیدھی سڑک پر دوڑ رہی ہے۔ بیسویں صدی میں وقت کا تصور ایک ایسے انسان کی طرح ہے جو کسی سبزہ زار میں لاپرواہی سے اِدھر اُدھر ٹہل رہا ہو۔ اس تصور کے مطابق وقت کے تین زمرے یعنی ماضی، حال اور مستقبل مہر بند خانے نہیں ہیں بلکہ ایسا ممکن ہے کہ ہم ماضی یا مستقبل کے لمحات کا تجربہ حال میں بھی کر سکیں یا یہ کہ وقت کے تینوں مراحل کا تجربہ بیک وقت ہو جائے۔

بیسویں صدی کا دوسرا تصورِ زماں یہ ہے کہ وقت کے دو دھارے ہیں۔ ایک معروضی اور دوسرا موضوعی۔ ان میں سے ایک تو وہ ہے جس سے ہم حقیقتاً سانس لیتے ہیں اور دوسرا دھارا وہ ہے جو ہمارے اذہان کا مسکن ہے۔ اس طرح ایلیٹ کے ذہن میں اُن وقتوں کی یادیں بھی ہیں جن کا اُس نے خواب دیکھا (یادوں کے قدموں کی آہٹ) یا جن کا وجود صرف دوسروں کے لیے رہا ہو ("باغ کے سنبل وریحاں دوسروں کی خواہشات کو تیز کر دیتے ہیں")۔ اور یہ بھی کہ ماضی، حال اور مستقبل یہاں ایک ہی لمحے میں آموجود ہوئے ہیں۔

یہ نظریہ برگساں اور جے۔ ڈبلیو۔ ڈیون سے منسوب ہے۔ اپنی تصنیف دی نیو اِمار ٹیلٹی میں ڈیون ارضی زندگی میں لافانیت کی نوید دیتا ہے کیونکہ اُس کے خیال میں ماضی، حال اور مستقبل فنا نہیں ہوتے بلکہ ان کا دوبارہ ظہور ہمیشہ ہو سکتا ہے۔ جب آپ کہتے ہیں "میں مر رہا ہوں" تو یہ شاید ماضی کی آواز بول رہی ہوتی ہے اور آپ کبھی بھی یقین سے نہیں کہہ سکتے کہ آپ واقعی مر رہے ہیں۔

تصورِ زماں اور اخلاقیات

گذشتہ ادوار میں بے زماں دنیا یا لافانیت تک رسائی کی خاطر وقت کی دُنیا میں بعض ضابطوں کو قبولیت ملی تھی۔ نہ صرف ازمنۂ وسطیٰ میں بلکہ نشاۃ ثانیہ کے دور میں بھی شیکسپیئر اور مارلو جیسے اذہان بھی وقت کے عنصر کی اہمیت سے پوری طرح آگاہ تھے جس کے نتیجے میں اُن کے پیش کردہ کرداروں کی المناکی کو ایک خاص وقار حاصل ہوا۔ میکبتھ کے مصائب اور خودکشی کے سلسلے میں ہیملٹ کا تذبذب دونوں ہی عالمِ آخرت پر غور و فکر کا نتیجہ ہیں۔ دوسری جانب پرومیتھیس المیاتی اعتبار سے دلچسپ نہیں بن پاتا کیونکہ اُسے معلوم ہے کہ اُسے ایک مقررہ مدت کے لیے دُکھ درد جھیلنا ہے جس کے بعد مصائب کا خاتمہ ہو جانا ہے۔ ایلیٹ نے شیلی کے اذیت کوشی کے تصور کو طفلانہ خیال قرار دیا ہے۔ قرونِ وسطیٰ میں ارضی دنیا سے دست برداری بنیادی طور پر انسانی دنیا کو پیچھے چھوڑ دینے کے مترادف نہیں تھی۔ اس کے بجائے یہ ہو سکتا تھا کہ انسانی عناصر کسی کے ساتھ ابدیت کے سفر میں بھی لگے رہیں اور اسی طرح ابدیت کے عناصر انسانی دنیا میں جھانکتے رہیں (خواب میں ہی سہی)۔ مسیحی الٰہیات کے مطابق انسانی فطرت کے بہترین عناصر ابدیت میں سرایت کر سکتے ہیں۔ دانتے نے بیاٹریس کی شبیہ میں

یہ دکھایا ہے کہ کسی عارضی منظر کی ترتیب لازماں اور ابدی حقیقت میں کس طرح ہو سکتی ہے۔ بالکل اسی طرح 'لیڈی آف سائلنسز' میں انسانی فطرت کے نفیس ترین عناصر ارضی اور لازماں دنیا کے درمیان رابطے کی کڑی کا کام کرتے ہیں۔ اور اگرچہ مسیحی مفکروں کو اس کا علم تھا کہ ابدی دنیا ہی منتہا ہے تاہم اس کے ساتھ انھیں ارضی دنیا کی اہمیت کا احساس بھی تھا اور وہ ابدیت کے مقابل انسانی عناصر کی اہمیت کو تسلیم کرا سکتے تھے (دانتے نے پاسلو اور فرانسکا کو جہنم میں ضرور پہنچا دیا لیکن وہ اُن دونوں کی شدید اور معصوم محبت کو آفریں کہتے ہوئے اُن سے اظہارِ ہمدردی بھی کرتا ہے)

سولہویں صدی اور تصورِ زماں

مذہب کے معتقد اور اُس کے منکر کے درمیان فرق کو محسوس کرنے والا فرد مارلو تھا۔ ڈاکٹر فاسٹس کی وقت سے آہستہ روی کی التجا کے دوش بدوش آیندہ پیش آنے والی ابدی اذیت کی ہولناکی کا احساس بھی اُس کے دل میں موجود ہے۔ اس وقت بھی جب مارلو خود آخرت میں یقین نہیں رکھتا۔ وہ دوسرے افراد کے ذہنوں میں جاگزیں اس عقیدے سے آگاہ ضرور رہتا ہے۔ اور یہی وہ عنصر ہے جو اس کے المیاتی کرداروں کو پرشکوہ بناتا ہے۔ میکبتھ کی خوف زدگی اس بات کا نتیجہ تھی کہ اُس نے اپنے گناہ کو ابدیت کے پورے پس منظر کے مقابل لا کھڑا کیا تھا۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ ایک گناہ وسیع سمندروں پر اپنا خونیں رنگ گھول دیتا ہے (خواہ وہ کسی کے ذاتی عقیدے کو متزلزل نہ کر سکے)۔

انیسویں صدی میں لوگ نہ تو آخروی دنیا میں عقیدہ رکھتے تھے اور نہ ہی دوسروں کے اذہان میں اس طرح کے عقیدے کی موجودگی سے آگاہ تھے۔ شیلی مذہب کو مسترد کرتا ہے لیکن ابدیت کا متلاشی ہے۔ اس کے لیے وہ اپنی موضوعیت کو نمایاں کرتا ہے اور اُسے نام دیتا ہے ابدیت کا۔ اس طور پر شیلی کا لازمانیت اور ابدیت کا تصوّر اُس کے اپنے تجربے سے آزاد اور بے تعلق نہیں ہے۔ نتیجہ یہ ہے کہ اُس کے یہاں عدم مطابقت، ناہمواری اور اُلجھاؤ جیسی خامیاں آگئی ہیں اور اس کی مثال ہے پرومیتھیس اَن باؤنڈ۔ دیگر مصیبتوں کے ہمراہ یہ مفروضہ بھی چلتا رہتا ہے کہ سفاک مشتری کے سریر آرائے حکومت ہونے سے پہلے وقت کا وجود نہیں تھا۔ تو سوال یہ ہے کہ جب مشتری شکست کھا گیا تو وقت نے اپنی راہ کیوں نہیں لی؟ نظم کے اندر اس بات کے اشارے ملتے ہیں کہ ایک وقت

ایسا آسکتا ہے جب وقت کا کوئی وجود نہیں ہوگا۔ لیکن یہ کیوں کر ممکن ہوسکتا ہے؟ شیلی خود Hellas کے آخری دنوں میں اس کی تمام پیشین گوئیوں کے بعد اس حقیقت اور ادراک تک دوبارہ رسائی ہوتی ہے کہ وقت کی لائی ہوئی تبدیلیاں اور تباہیاں ناگزیر ہوتی ہیں (اپنے پاس سنبھال کر رکھو! الہام کے تلخ خاکراں کو ضائع نہ کرو) جب تک انسان (قرونِ وسطیٰ میں) اُخروی دنیا میں عقیدہ رکھتا رہا اُس وقت تک تحفظ اور روحانی مسرت کا احساس بھی قائم رہا اور ارضی زندگی کو تقدس کا درجہ حاصل رہا۔ نشاۃِ ثانیہ کے دَور میں اُخروی زندگی پر سے انسان کا بھی اعتقاد جاتا رہا۔ اگرچہ وہ کم ازکم اس عقیدے سے آگاہ تھا۔ رومن عہد میں نہ تو لوگ ابدیت میں یقین رکھتے تھے اور نہ ہی اس طرح کے عقیدے سے آگاہی رکھتے تھے۔ اس طرح ارضی زندگی بھی اپنی اہمیت کھو بیٹھی تھی اور اُس میں کوئی المیاتی شان وشوکت باقی نہ رہی تھی۔

بیسویں صدی میں گالزوردی کی شکل میں ہم ایک اتنے زیادہ شریف النفس انسان سے متعارف ہوتے ہیں کہ اُسے موت سے کوئی سروکار نہ ہوسکتا تھا۔ برنارڈ شا اور ایچ جی ویلز شیلی کی لاادریت سے متاثر ہو چکے ہوتے ہیں۔ برنارڈ شا کا خیال یہ ہے کہ انسان کو زندگی اتنی مختصر ملی ہے کہ وہ دانائی سیکھ ہی نہیں سکتا۔ تاہم وہ بتدریج قوتِ حیات کے عمل کی مدد سے ہزار برس زندہ رہنے کا طریقہ سیکھ سکتا ہے۔ لیکن اُس وقت تک وہ محض ایک دماغ بن چکا ہوگا جس کے پاس کرنے کو کچھ نہیں۔ خود کو خدا کے تصوّر سے آزاد کرنے کے لیے برنارڈ شا نے خود انسانیت سے اپنے آپ کو آزاد کرلیا۔ (اُس کے ہزار سال بوڑھے کردار جذبات سے عاری ہیں، اُن کی زندگی معنویت سے محروم ہے اور وہ اپنے خیالوں کے اسیر ہو کر ادھر اُدھر بھٹکتے پھرتے ہیں۔)

●●

●

نفسیات کے حوالے سے اگر اُنیسویں صدی سے محض ایک نام کا انتخاب مقصود ہو جس نے بیسویں صدی کی فکر اور انسانی سلوک پر سب سے زیادہ اثر ڈالا ہے تو وہ ہے فرائڈ کا نام۔ انسانی ذہن پر کنٹرول پانے کے بارے میں سوچنے والا سب سے پہلا شخص فرائڈ ہے۔ ایلیٹ اور جوائس اُسی کے اثر کے پروردہ ہیں اگرچہ آگے چل کر وہ باغی ہو گئے تھے۔ ہر چند کہ انسانی ذہن حیوانیاتی اور نفسیاتی عمل سے مربوط ہے پھر بھی ایک مشین نہیں ہے۔ اُنیسویں صدی کے تمام عقائد اثباتیت پسندانہ ہیں۔ بیسویں صدی میں آکر غیر محسوس مظاہر میں ہمارا یقین بڑھ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر جدید طبیعیات کا کرشمہ نہ دکھائی دینے والی قوت، طاقت، کشش اور دفعیت ہیں۔ نظریۂ تنوین کے مطابق چیزیں کسی طرف کھینچتی ہی نہیں ہیں بلکہ اُنھیں کوئی طاقت پیچھے کی طرف دھکیلتی بھی ہے۔

(بیسویں صدی کا مزاج سے)

●

ہر معاشرے کے اپنے اوامر اور نواہی ہوتے ہیں۔ ایک کو مقدس اور قابلِ پرستش گردانا جاتا ہے تو دوسرے کو معیوب اور مکروہ۔ اٹھارویں صدی میں جب ہر عقیدے اور نظام کا ایک عقلی جواز ہونا چاہیے تھا ان اوامر و نواہی کی قبولیت پر حرف گیری کی گئی۔ تاہم اُنیسویں صدی میں عمرانیات کا مطالعہ کرنے والوں نے یہ واضح کیا کہ اگرچہ ان اوامر و نواہی کی بنیاد تعقل پر نہیں تھی تاہم وہ انسانی فطرت کے بعض ایسے قوی اور پنہاں جذبات پر مبنی ہیں جن پر نہ تسلط ممکن ہے اور نہ ہی تعقل کی اصطلاح میں اُن کی وضاحت ہوسکتی ہے اس لیے تمام معاشروں میں اس کی گنجائش ہونی چاہیے۔ گویا اگر رسوم اور ممنوعات معاشرے کی تنظیم کے عمل کے لیے لازم ہیں تو تمام مذاہب کے مقابلے میں مسیحیت کے رسوم و ممنوعات زیادہ قابلِ قبول ٹھہرتے ہیں۔

(بیسویں صدی کا مزاج سے)

ماہنامہ جامعہ کے خاص شمارے

۱۔	جشن زریں نمبر	۳۰ روپے
۲۔	ڈاکٹر مختار احمد انصاری نمبر	۲۵ روپے
۳۔	سالنامہ ۱۹۶۱ء	۳۰ روپے
۴۔	اسلم جیراجپوری نمبر	۳۰ روپے
۵۔	پروفیسر مجیب نمبر	۵۰ روپے
۶۔	مولانا ابوالکلام آزاد کی یاد میں	۳۰ روپے
۷۔	پریم چند کی یاد میں	۵۰ روپے
۸۔	نہرو نمبر	۴۰ روپے
۹۔	جامعہ پلاٹینم جوبلی نمبر	۸۰ روپے
۱۰۔	گاندھیائی فکر تجزیہ اور تعبیر	۸۰ روپے
۱۱۔	فراقؔ: دیارِ شب کا مسافر	۷۰ روپے
۱۲۔	ذاکر حسین اور ہماری تعلیم	۳۵ روپے
۱۳۔	غالب: گنجینۂ معنی کا طلسم	۵۰ روپے
۱۴۔	سرسید کی معنویت	۸۰ روپے
۱۵۔	ابوالکلام آزاد نمبر (پہلی اور دوسری جلد)	۱۸۰ روپے
۱۶۔	خلیل الرحمٰن اعظمی نمبر	۶۵ روپے

ان کے علاوہ پچھلے عام شمارے بھی (۱۹۶۱ تا حال) فی شمارہ ۲۵ روپے کی درسے دست یاب ہیں۔ اسٹاک محدود ہے۔ ۵ شماروں پر ۲۵ فی صد تجارتی کمیشن دیا جائے گا۔ محصول رجسٹر ڈاک خریدار کے ذمے ہو گا۔

رسالہ **جامعہ**

ذاکر حسین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ۲۵

مترجم کی دیگر علمی کاوشیں

۱۔ سیاہ فام ادب (ترتیب بہ اشتراک) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، دہلی

۲۔ سرسید سے اکبر تک (〃 〃) 〃 〃 〃

۳۔ فراق: دیارِ شب کا مسافر (〃 〃) 〃 〃 〃

۴۔ سماجی علوم برائے کلاس دہم (ترجمہ) نیشنل اوپن اسکول

۵۔ نیتاجی سبھاش چندر بوس (ترجمہ) این سی ای آر ٹی، دہلی

۶۔ دی فائنل ورسز (انگریزی ترجمہ) ادارہ استقامت، کانپور

۷۔ عصری عربی کہانیاں (تعارف و ترجمہ) زیرِ طبع

۸۔ سرسید کا مغربی تعلیم کا تصور (انگریزی ترجمہ) زیرِ طبع